

La fascinación por EL ARTE DEL PAÍS DEL SOL NACIENTE

El encuentro entre Japón y Occidente en la era Meiji (1868-1912)

La fascinación por EL ARTE DEL PAÍS DEL SOL NACIENTE

El encuentro entre Japón y Occidente en la era Meiji (1868-1912)

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

Museo de Zaragoza



EXPOSICIÓN
Entidades organizadoras
Gobierno de Aragón
Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte
Dirección General de Patrimonio Cultural
Museo de Zaragoza
Fundación Torralba-Fortún
Universidad de Zaragoza
Entidades colaboradoras
Embajada de Japón en España
Fundación Japón
Asociación Aragón-Japón
Nichiza, S.A.
Comisarios
David Almazán y Elena Barlés
Selección de piezas y catalogación
Grupo de investigación:
Japón y España: relaciones a través del arte
Selección musical de la exposición
Luisa María Gutiérrez

CATÁLOGO
Coordinación de la edición del catálogo
Elena Barlés y David Almazán
Redacción del catálogo
Grupo de investigación:
Japón y España: relaciones a través del arte
(Elena Barlés -I.P.-, David Almazán, M.ª Pilar Cabañas
Fernando García Gutiérrez, Muriel Gómez y Yayoi Kawamura)
Proyecto I+D HAR2011-26140
Colaboración en redacción de textos
Luisa María Gutiérrez
Fotografía
José Garrido
Lugar de edición
Zaragoza
Editores
Fundación Torralba Fortún, Fundación Japón
I.S.B.N. 978-84-615-8127-6

Índice

Presentación

Elena Barlés Báguena y David Almazán Tomás
(Universidad de Zaragoza)

La era Meiji (1868-1912) constituye una de las más importantes y atractivas etapas de la historia de Japón. En este periodo, época del reinado del emperador Mutsuhito (conocido oficialmente como Meiji), el archipiélago nipón, tras siglos de aislamiento, fue obligado a abrir sus fronteras para establecer relaciones diplomáticas y comerciales con distintas naciones de Europa y América y emprendió un acelerado proceso de modernización. Siguiendo modelos occidentales, la nación japonesa experimentó una profunda renovación política, legislativa, económica, social, artística y cultural que, en breve periodo de tiempo, le llevó a convertirse en una gran potencia mundial.

Fue en esta época cuando Occidente descubrió el País del Sol Naciente. La rápida y espectacular transformación de Japón llamó la atención de europeos y americanos que pronto quisieron conocer la realidad del archipiélago. Gracias a las Exposiciones Universales, celebradas en las principales capitales del mundo, que fueron un perfecto escaparate donde Japón mostró sus productos, y al espectacular desarrollo del comercio internacional, Occidente pudo apreciar la belleza de las artes y artesanías japonesas. La fascinación que suscitaron los objetos de marfil, cerámicas, lacas, armas y *tsuba*, objetos de metal y esmaltes, kimonos, sombrillas y abanicos,

pinturas, estampas y libros ilustrados, dio lugar al fenómeno del coleccionismo. En la segunda mitad del siglo XIX y primeras del XX se forjaron las grandes colecciones de arte japonés que con el tiempo fueron parar a nuestros museos y que hoy podemos contemplar. Asimismo, coincidiendo con esta época, fue cuando Occidente comenzó recibir noticias sobre Japón, sobre su cultura y su arte a través de libros, periódicos y revistas y cuando se inició el análisis de sus singulares manifestaciones artísticas que dieron lugar a enjundiosos estudios sobre el tema en monografías, ensayos y catálogos.

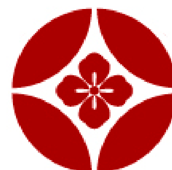
La exposición que presentamos intenta reflejar este fenómeno que tuvo lugar en este especial momento de encuentro de culturas. En la muestra pueden encontrarse obras que reflejan los cambios que se produjeron con el proceso de modernización de la era Meiji, las publicaciones que aparecieron el Occidente como consecuencia de la seducción del arte japonés descubierto tras la apertura comercial de Japón y, por supuesto, una selección de los principales tipos de obras artísticas niponas que, apasionadamente, fueron atesoradas por los coleccionistas en esta época. Tales obras, pinturas (en biombos y en alargados *kakejiku*), grabados *ukiyo-e* y libros ilustrados, lacas *urushi*, cerámicas, porcelanas y marfiles, armas tradicionales, entre otros, representan las características del arte que en esta época conquistó el gusto de la burguesía occidental. Las piezas artísticas japonesas que Europa y América importaron durante la era Meiji no fueron aquellas obras que los artistas japoneses comenzaron a realizar bajo el influjo de Occidente, sino objetos, bien anteriores a la apertura Meiji o bien creados en dicha época y destinados a la exportación, que seguían la tradición artística nipona y que reflejaban la imagen exótica del Japón con sus bellas mujeres, sus diferentes costumbres, sus singulares monumentos, sus cambiantes estaciones y sus exquisitos paisajes que tanto impactaron a los occidentales. Son

piezas que, todavía hoy, son admiradas por su elegante diseño, su delicadeza, su virtuosismo técnico y por la calidad de sus materiales.

En el centenario del fallecimiento del emperador Meiji, el Museo de Zaragoza (Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Universidades, Cultura y Deporte, Dirección General de Patrimonio Cultural), la Fundación Torralba-Fortún, en colaboración con la Universidad de Zaragoza, han organizado esta exposición como conmemoración de una época clave en nuestras relaciones con el archipiélago nipón. El proyecto expositivo y el diseño de la exposición han sido elaborados por los comisarios, los Dres. David Almazán Tomás y Elena Barlés Báguena, profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Para la selección de obras, redacción de los textos y fichas del catálogo se ha podido contar con el inestimable trabajo de todos miembros del Grupo de Investigación I+D *Japón y España: relaciones a través del arte,* coordinado desde la Universidad de Zaragoza, equipo entre los que se encuentran algunos de los mejores especialistas de arte japonés en nuestro país como los profesores Fernando García Gutiérrez (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla), Yayoi Kawamura (Universidad de Oviedo), M.ª Pilar Cabañas Moreno (Universidad Complutense de Madrid) y Muriel Gómez Pradas (Universitat Oberta de Catalunya). Hemos tenido, asimismo, la importante colaboración y el apoyo de la Embajada de Japón en España y de la Fundación Japón, instituciones actualmente representadas respectivamente por el Excmo. Sr. D. Satoru Satoh, Embajador del Japón en España, y por el Sr. D. Hiroyuki Ueno, Director de la Fundación Japón en Madrid, a los que manifestamos desde estas líneas nuestro más profundo agradecimiento. Nuestra gratitud se extiende también a los miembros del patronato de la Fundación Torralba Fortún, presidida por la Excma. Sra. Dña. María Dolores Serrat, Consejera

de Educación, Universidades, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, y a su personal técnico. Esta Fundación siempre ha apoyado firmemente todas las iniciativas conducentes a la investigación, estudio y difusión del Arte de Asia Oriental en nuestra Comunidad. También hemos de dar las gracias a las entidades aragonesas que han participado en la muestra, como la Asociación Cultural Aragón-Japón y la empresa Nichiza. Finalmente y de forma especial debemos manifestar nuestro agradecimiento al director del Museo de Zaragoza, Sr. D. Miguel Beltrán, y al personal de dicha institución (conservadores, restauradores, fotógrafo y demás técnicos) cuya profesionalidad, buen hacer y entusiasmo han sido esenciales para que el proyecto llegara a buen puerto.

Pero fundamentalmente esta exposición constituye un sentido homenaje al Dr. D. Federico Torralba Soriano, catedrático emérito en Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. La mayoría de las piezas, libros y revistas sobre Japón (publicados en Occidente en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX) que aquí se muestran pertenecen a su colección de Arte de Asia Oriental y a su biblioteca personal, que fueron transferidas al Gobierno de Aragón, para su depósito en el Museo de Zaragoza, mediante pacto sucesorio firmado en al año 2001 por D. Federico Torralba y por el entonces Consejero de Educación, Cultura y Deporte, Excmo. Sr. D. Javier Callizo Soneiro. Gracias a la fascinación y pasión que el emérito profesor sintió por este arte, que le llevó a forjar una espléndida colección y un fondo bibliográfico especializado de ernorme valor, hoy todos podemos disfrutar de la belleza de las producciones niponas que cautivaron a Occidente. Gracias a D. Federico Torralba, que amó profundamente la cultura y el arte nipones, podemos apreciar esta muestra que, sin duda, constituye un punto de encuentro entre España y Japón.



EL JAPÓN DE LA ERA MEIJI
LA TRANSFORMACIÓN QUE IMPACTÓ A OCCIDENTE

La modernización de Japón y el encuentro con Occidente en la era Meiji

David Almazán Tomás
(Universidad de Zaragoza)

La era Meiji (1868-1912) representa un periodo de excepcional interés para los historiadores y los amantes de Japón. La era Meiji constituye en la historia japonesa una etapa de profundos cambios producidos por la apertura a Occidente y la constitución de un Estado moderno.[1] Fueron los tiempos en los que los occidentales fuimos seducidos por el arte y la cultura japonesa, pero sobre todo, fue el momento en el que Japón se convirtió en la nación que es hoy: una potencia moderna con un gran reconocimiento internacional. Esta época guarda muchos puntos en común con la nuestra, puesto que fue una etapa de revolución de los

[1] Sobre esta cuestión véase BEASLEY, W. G., *La Restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones, 2007. Otras lecturas sobre este periodo, a modo de bibliografía seleccionada, son: BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. BURUMA, I., *La creación de Japón, 1853-1964*, Barcelona, Mondadori, 2003. DOWER, J.W. (ed.), *Origins of the Modern Japanese State*, New York, Pantheon, 1975. DUUS, P., *The Rise of Modern Japan*, New York, Houghton Mifflin, 1976. HALL, J. W. *et al., Cambridge History of Japan,* Cambridge, Cambridge University Press, 1988. HALL, J. W., "La apertura de Japón y el final del sistema Tokugawa", en *El Imperio Japonés*, Madrid, Siglo XXI, 1987, pp. 232-250. IROKAWA, D., *The Culture of the Meiji Period*, Pricenton, Priencton University Presss, 1985. JANSEN, M. B. y G. ROZMAN (eds.), *Japan in transition: From Tokugawa to Meiji*, Pricenton, Pricenton University Press, 1986. LEHMANN, J. P., *The Roots of Modern Japan*, Londres, St. Martin's, 1982. NAJITA, T., *Japan: The Intellectual Foundations of Modern Japanese Politics,* Chicago, Chicago University Press, 1974. PYLE, K., *The Making of Modern Japan*, Lexintong, Mass., Heath, 1978. SHIVELY, D. H. (ed.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture,* Pricenton, Princeton University Press, 1971.

transportes (que permitió viajar más), de impulso del comercio internacional (que posibilitó la adquisición de objetos y la organización de Exposiciones Universales) y de gran auge de la industria editorial (libros, revistas, periódicos) en la que se introdujeron novedades tecnológicas en la reproducción de imágenes[2] (xilografías, fotografías, fotograbados). Para los lectores del siglo XIX, el mundo cambiaba cada día, cada vez era más amplio y, a diferencias de épocas pasadas, no solo podían acceder a él mediante la lectura sino que lo podían ver en imágenes. Durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX la presencia de Japón en nuestros medios de comunicación fue muy destacada. En comparación con la actualidad, durante la era Meiji el tratamiento informativo del País del Sol Naciente fue mucho más completo. Pero en este proceso de conocimento del lejano archipiélago, concurrió otra circunstancia añadida. Desde finales del XVIII Japón disponía de tecnología para reproducir imágenes en color, mediante xilografías (*nishiki-e*) a precios asequibles. Aunque se difundieron muchas fotografías de viajeros occidentales, la imagen de Japón también se configuró mediante las estampas editadas por los propios japoneses, que además de un valor artístico, también tuvieron un gran valor documental histórico y antropológico. Estas estampas nos sirven en esta exposición como hilo conductor de las transformaciones sociales de la era Meiji.

La apertura de Japón a Occidente

Durante los siglos anteriores a la era Meiji, en el llamado periodo Edo (1603-1868), se desarrolló en Japón una apacible estabilidad política y social, mantenida por la política autoritaria

[2] IVINS, W. M. JR., *Imagen impresa y conocimiento, Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

del shogunato del clan Tokugawa y por la política de *sakoku* (aislamiento) que impedía la entrada al país de cualquier extranjero, salvo a un pequeño grupo de comerciantes chinos y holandeses en Nagasaki. Atrás quedaba el *Siglo Ibérico* o *Periodo Namban* (1543-1639) que supuso el primer contacto de Japón con Europa. Las crisis económicas internas de mediados del XIX, el debilitamiento de los últimos *shōgun* y la violenta irrupción de las potencias occidentales, fueron las circunstancias que propiciaron la llegada de la restauración imperial y el inicio de la reformista era Meiji (1868-1912). Aunque varias naciones, habían pretendido establecer tratados comerciales, fue concretamente la coacción y la superioridad militar de los Estados Unidos del presidente Millard Fillmore (1800-1874), las que permitieron que el comodoro Matthew C. Perry (1794-1858) lograra la firma del Tratado de Kanagawa en 1854. Dos años después acudió el embajador norteamericano Townsend Harris (1804-1878), con un intérprete holandés, pues esta lengua comenzó siendo la lengua franca de los primeros encuentros con los "nuevos" occidentales. A este tratado siguieron otros con el resto de potencias, Francia, Inglaterra, Rusia y, de nuevo, Holanda. A estos países se los denominó "las cinco naciones", el selecto club que en un primer momento pudo forzar su presencia en Japón. Se inició así una etapa de la historia japonesa denominada "de los tratados desiguales". Durante los últimos años del periodo Edo, a partir de 1854, los acontecimientos del país estuvieron marcados por un sentimiento de incertidumbre respecto a nueva situación de apertura de puertos y la firma de tratados, en condiciones desiguales, con las potencias extranjeras antes citadas. En 1859 se abrió a los extranjeros el puerto de Yokohama.[3] Japón, para evitar la colonización de las potencias

[3] A diferencia de la alejada Nagasaki, el puerto de Yokohama se localiza a pocos kilómetros de Edo (Tokyo) y pronto fue conectado con la capital con un ferrocarril. En el periodo Meiji, Yokohama se convirtió en una ventana al

occidentales, inició un proceso de modernización política, económica, social y cultural que transformó al país con Occidente como modelo. Muchos occidentales marcharon al nuevo Japón para dirigirlo hacia la "senda del progreso", según el lenguaje de la época. Al principio fue el propio gobierno quien contrataba directamente a los extranjeros. Los holandeses, por su pasada presencia en Nagasaki, fueron los primeros instructores. Después, otros colaboradores extranjeros llegaron al Japón, principalmente desde ámbito anglosajón.[4] Esta actividad, principalmente en Yokohama y Tokyo supuso la edificación de hoteles para los extranjeros y la llegada a Japón de diplomáticos, militares, misioneros, comerciantes y aventureros, que junto con algún visitante ocasional, forman el colectivo de los viajeros a Japón por esta época.

Los editores japoneses acostumbraban a publicar estampas con todo tipo de temas de actualidad que tuvieran éxito popular. Durante el periodo Meiji los editores se adaptaron a los dinámicos cambios del país y muchos artistas reflejaron con maestría el exotismo que producían en Japón los occidentales en Yokohama[5]. De este modo aparecieron los géneros *yokohama-e* y *kaika-e*, centrados en los animados desfiles que las cinco naciones organizaban en el parque del Bluff y en las fiestas del "barrio de placer" llamado Miyozaki, en Yokohama. Estas imágenes pronto difundieron las modas y costumbres de los extranjeros entre los japoneses. Para los occidentales este repertorio gráfico fue un curioso souvenir, pero también una valiosa fuente documental para los medios de comunicación que necesitaban presentar el aspecto de los

---

exterior mucho mayor que la que Nagasaki había supuesto en el periodo Edo

[4] Hacia 1872 el gobierno tenía contratados 213 asesores o profesores, de los cuales 119 procedían de Reino Unido. En 1875, los instructores occidentales alcanzaban el número de 520. Desde esta fecha, a medida que avanzamos hacia el final de la centuria, el número de ingenieros, instructores, profesores y asesores contratados directamente por el gobierno decreció, si bien los extranjeros asentados en compañías privadas en Japón se multiplicó.

[5] YONEMURA, A., *Yokohama: Prints from nineteenth-century Japan*, Washington, Sackler Gallery & Smithsonian, 1990.

cambios políticos en el archipiélago. Muchos periódicos y revistas publicaban estas estampas como "croquis de un nativo". La ciudad de Yokohama fue el nuevo punto de encuentro entre Occidente y Japón. El ambiente de las diversiones de los comerciantes en los barrios de entretenimiento con las geishas fue el origen de la recreación de la imagen de la mujer japonesa que tuvo en *Madama Butterfly* su máximo exponente. Tras siglos de aislamiento, los japoneses miraban con curiosidad las modas y costumbres de estos "exóticos" visitantes de diferentes nacionalidades, a los que representaron en un género de estampas llamado *yokohama-e* (pinturas de Yokohama), cuyo gran maestro fue Utagawa Yoshitora (c. 1836-1882).



Francia,
Utagawa Yoshitora, 1861.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.



***Diversiones de los extranjeros de Yokohama en Bushū*,**
Utagawa Yoshitora, 1861.
Estampa de un tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.



***Diversiones de los extranjeros de Yokohama en Bushū*,**
Utagawa Yoshitora, 1861.
Estampa de un tríptico *ukiyo-e*,
técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

El Emperador Meiji como impulsor del nuevo Japón

Con un gran sentido pragmático, que siempre ha caracterizado a la civilización japonesa, desde mediados del siglo XIX se fue extendiendo la convicción de que Japón necesitaba conocer la ciencia y técnica de Occidente para garantizar su supervivencia. El nuevo gobierno en la era Meiji se aglutinó en torno a la suprema autoridad del Emperador que durante siglos había sido relegado a un papel religioso y simbólico, pero sin ninguna función ejecutiva. El Emperador Meiji gobernó Japón desde 1868 hasta su fallecimiento en 1912. Fue, sin duda alguna, la figura política más destacada en la modernización, o al menos, así se presentó gracias a una eficaz propaganda. En la prensa de la época el Emperador de Japón fue conocido como Mutsuhito, si bien es más correcto referirse a él con el nombre oficial de Meiji, con el que también se llama al periodo de su reinado. En cierto modo, con los matices pertinentes, Meiji representó la transición del Japón feudal al Japón contemporáneo. Esta transición, asombrosamente rápida, se fundamentó en la restauración de la figura imperial como jefe del estado, en la apertura a Occidente de las instituciones y en las reformas administrativas, militares, económicas, educativas y sociales del país.

Un análisis de las imágenes del Japón de esta época[6] nos muestra siempre al Emperador Meiji en retratos oficiales de estilo occidental que diferenciaban claramente a Mutsuhito como un dirigente "civilizado", frente a los llamativos ropajes que hacía extraños a los jefes de estado del

---

[6] MEECH-PEKARIK, J., *The world of the Meiji print: Impressions of a new civilization*, Nueva York, Weatherhill, 1986. MERRIT, H., *Modern Japanese woodblock prints: The early years*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1900.

resto de países asiáticos. El Emperador vestía con uniforme militar y numerosas condecoraciones. Junto al Emperador aparecía en ocasiones la emperatriz Shōken (1849-1914), conocida en la época por su nombre propio Haruko, que apareció con vestidos de alta costura según la moda europea. La adopción de las modas y costumbres occidentales en Japón suscitó un gran interés y curiosidad. Los cambios en las vestimentas fueron uno de primeros fenómenos que sirvieron como indicador, desde nuestra perspectiva europocéntrica, de los progresos de Japón en aceptar la "civilización". La modernización del nuevo Japón tuvo una importante campaña de propaganda visual. La figura del Emperador Meiji se presentaba públicamente con uniforme de tipo occidental. Su esposa, la emperatriz Shōken, y otras damas de la corte, exhibieron también la adaptación a los nuevos tiempos, con vestidos de alta costura importados desde París. El polifacético artista Yōshū Chikanobu (1838–1912) realizó con éxito propagandísticas escenas sobre la familia imperial que mostraban los nuevos códigos de la elegancia y la distinción.



***Contemplación de las peonías*,**
Yōshū Chikanobu, 1888.
Estampas de un tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

El Emperador Meiji, vestido de uniforme de gala a la occidental, y otros miembros de la casa imperial, asistían, en Palacio, a la representación del aristocrático teatro *nō*. Japón asimilaba la técnica y la ciencia occidental, pero salvaguardaba su identidad cultural. El prestigio que en Europa tenía el teatro y la ópera hizo que en la era Meiji se promocionara el teatro *nō*, como un equivalente de la alta cultura en los escenarios. Una estampa de Chikanobu presenta una vista de la audición de la danza del león de *Shakkyō* (*El puente de piedra*). En otras ocasiones, también aparecía en santuarios sintoístas, armonizando modernidad con tradición



***Ilustración de la real audición imperial de Shakkyō*,**
Yōshū Chikanobu, 1880.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49887.



Descripción precisa del jardín del santuario Yasukuni en lo alto de la pendiente de Kudanzaka,
Yasuji Inoue, 1888.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

El aspecto del nuevo Japón

El proceso de modernización emprendido por los japoneses fue una auténtica revolución cultural. La educación fue clave en los cambios de las estructuras sociales. El nuevo gobierno impulsó una reforma educativa, iniciada en 1872, con un sólido sistema escolar que sirvió para formar a los ciudadanos del nuevo Japón. Cientos de consejeros extranjeros contratados por la

administración japonesa cooperaban con los distintos departamentos para modernizar el país[7] y muchos funcionarios japoneses viajaban por Europa y Norte América durante su formación. Durante esta época, se puso de moda la adopción de todo tipo de elementos occidentales llegándose incluso a rechazar aspectos de la tradición cultural japonesa.

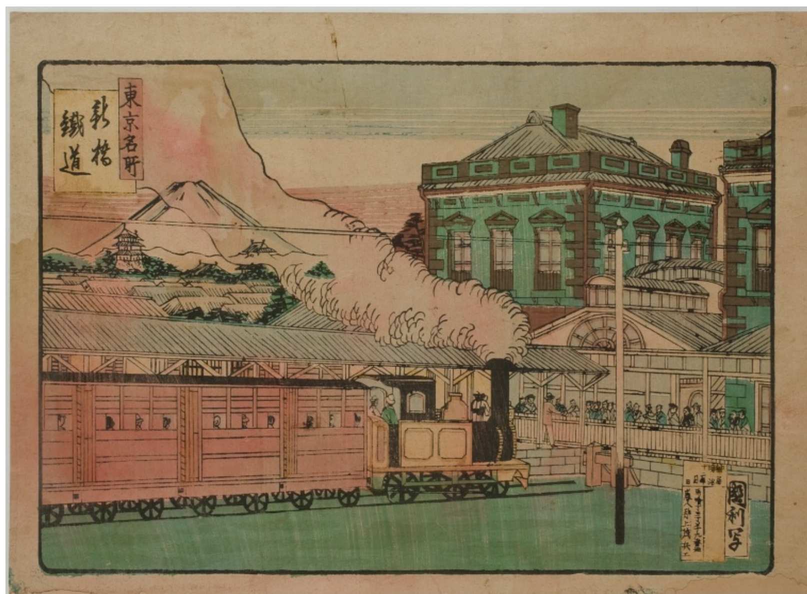
En la década de los años ochenta se construyó un sistema político basado en un gobierno constitucional, que culminó con la con la promulgación de la Constitución Meiji en 1889, que legitimaba la monarquía sagrada, inviolable y absoluta del Emperador. El sistema político estaba altamente burocratizado y centralizado. La Dieta, denominación del parlamento japonés, presentaba muchas limitaciones a la participación popular, no obstante ponía las bases para un estado de derecho, por lo que, desde Occidente, se empezó a ver a Japón como una nación políticamente civilizada.

La modernización también afectó a las infraestructuras tecnológicas. Al igual que en el Japón actual el tren bala es una imagen recurrente del desarrollo tecnológico japonés, un importante icono de este nuevo Japón de la era Meiji fue, sin duda, la construcción de las primeras líneas del ferrocarril. Recordemos que en la mentalidad decimonónica el tren no era simplemente un medio de transporte, sino que se consideraba algo así como la herramienta con la que lograr el desarrollo económico de cualquier territorio. La importancia de los transportes y las

---

7 Fue el caso de Ernest F. Fenollosa (1853-1908), Basil Hall Chamberlain (1850-1935), Lafcadio Hearn (1850-1904) y, para el caso español, la excepcional figura de Gonzalo Jiménez de la Espada (1877-1938), profesor de español en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokyo, desde 1907 a 1917. No obstante, la presencia española en el Japón de la era Meiji, a diferencia de los ocurrido en los siglos XVI y XVII estuvo en un segundo plano. ALMAZÁN, D., "Protagonistas olvidados de las relaciones culturales hispano-japonesas: Gonzalo Jiménez de la Espada (1877-1936) y José Muñoz Peñalver (1887-1975), traductores y profesores de español en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio", en MONTANER, A. y M.ª QUEROL (coords.), *Lenguas de Asia Oriental y estudios lingüísticos y discursivos, Lynx*, n.º 18, 2010, pp .147-159.

comunicaciones en el desarrollo de una nación fue prontamente comprendida por los dirigentes del Japón. La construcción de una red ferroviaria fue uno de los tempranos objetivos emprendidos por la administración del gobierno del emperador Meiji en busca de la modernidad y el progreso. En 1871, la unión de Tokyo con Yokohama, uno de los principales puertos de la nación, fue un acontecimiento que tendría una gran repercusión dentro y fuera de Japón. La línea entre Yokohama y Tokyo supondría un decidido paso hacia delante en la creación de las infraestructuras necesarias para el desarrollo industrial y comercial. Al mismo tiempo era también un símbolo del nuevo espíritu que dominaba Japón, el espíritu de la civilización tecnológica. No es extraño que el ferrocarril fuera retratado por artistas de la época, como el caso de Utagawa Kunitoshi (1847-1899)



Vistas famosas de Tokyo.
***El ferrocarril en Shinbashi*,**
Utagawa Kunitoshi, 1879.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

Desde comienzos del periodo Meiji Japón inició un enorme progreso económico y una ampliación de sus infraestructuras y comunicaciones que fueron fundamentales en su desarrollo industrial. La modernización e industrialización de la sociedad japonesa se manifestó demográficamente en el aumento de la población y el comienzo de la urbanización de un país cuya estructura era marcadamente rural. Estos cambios cambiaron por completo el aspecto de las ciudades, sobre todo Yokohama y Kobe, por sus puertos comerciales, y Tokyo como la gran capital del país. Tokyo era el lugar elegido para edificar los edificios gubernamentales y los símbolos del nuevo rumbo emprendido por Japón. El arquitecto británico Josiah Conder[8] (1852-1920) llegó a Japón como profesor invitado en la Universidad de Tecnología, en 1877, donde daría clases hasta 1884. Después, de 1886 a 1888 enseñó en la Universidad de Tokyo y fue maestro de los principales arquitectos[9] japoneses de la era Meiji. En este sentido, tuvieron singular repercusión las grandes Exposiciones Nacionales celebradas en el parque de Ueno en Tokyo, algunos de cuyos pabellones fueron realizados por el arquitecto británico Josiah Conder. Una descriptiva vista de una estampa *ukiyo-e* representa la inauguración por parte del Emperador de la Segunda Exposición Nacional de Industria. Durante la era Meiji, el parque de Ueno, en Tokyo, se quiso convertir en el símbolo del nuevo Japón y fue el escenario de varias Exposiciones Nacionales, cuyos edificios estaban construidos al estilo occidental. Al igual que la

---

[8] Arquitecto inglés ecléctico discípulo de William Burges (1827-1881), además de el Museo Imperial de Ueno (1882), Conder fue también el creador de cerca de cincuenta edificios de estilo occidental que dieron al Tokyo de fin de siglo un aspecto moderno y europeo, entre los cuales hay que destacar el Palacio *Rokumeikan* (1883), la Catedral de San Nicolás (1891) y el edificio del Ministerio de Marina (1895). MASON, P., *History of Japanese Art*, Harry N. Adams, New York, 1993, p. 338.

[9] Tatsuno Kingo (1854-1911), Sone Tatsuzō (1853-1937) y Katayama Tōkuma (1853-1919).

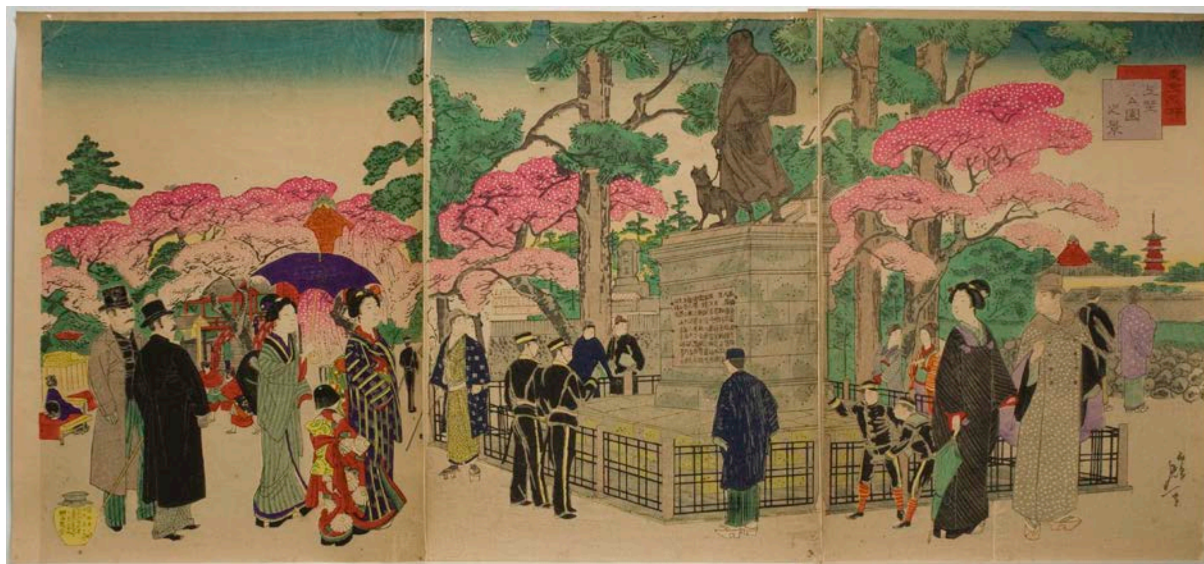
Exposición Hispano-francesa de 1908 es el origen de nuestro Museo de Zaragoza, también sobre aquellos pabellones se levanta hoy el Museo Nacional de Tokyo, el más importante del país. Otro gran edifico de piedra albergaba el Museo de la Educación.



Lista de lugares de la Segunda Exposición Nacional de Industria en el parque de Ueno,
Utagawa Kunitoshi, 1881.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

Fue precisamente en el parque de Ueno donde se encuentra la escultura de Saigo Takamori (1828-1877) que fue el líder de la Rebelión de Satsuma (1877), uno de los últimos intentos de frenar el rumbo de la política del Emperador Meiji. En 1889 se produjo el perdón oficial de este patriota, cuya historia es conocida por la película *El último samurái*. Este curioso monumento representa a Saigo Takamori durante su paseo cotidiano con su perro. El prestigioso escultor

Takamura Kōun (1852-1934) fundió en bronce esta estatua en diciembre de 1898. La obra fue captada en estampas por diversos autores como Watanabe Nobukazu (1839-1912).



***Vistas famosas de Tokyo. El parque público de Ueno*,**
Watanabe Nobukazu, 1899.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

Fruto de la modernización fue la construcción de edificios con tipologías muy novedosas. Uno de los edificios más representativos del perfil urbano de Tokyo en la era Meiji fue el Ryōunkaku, el primer rascacielos de Japón. Fue levantado por el ingeniero británico William K. Burton (1856-1899) en 1890 en el barrio de Asakusa. Construido en ladrillo, el Ryōunkaku era una torre octogonal de doce pisos que alcanzaba casi los 70 metros de altura. Gracias a su

ascensor eléctrico, el primero de Japón, el público podía disfrutar cómodamente de la vista panorámica más espectacular de Tokyo. Como muchos edificios de la era Meiji, este rascacielos fue derrumbado en el Gran Terremoto de 1923.



Vista de los doce pisos. Ryōunkaku, en Asakusa**,**
1891.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*
Colección particular.

Las victorias militares del País del Sol Naciente

Desde el inicio de la era Meiji, y aún antes, los dirigentes aspiraban a formar un ejército moderno uniformado al modo occidental. El programa de gobierno del emperador Meiji se resumía en el lema *fukoku kyōhei*, es decir, un estado poderoso y un ejército fuerte. Para ello, el modelo a seguir en la reconstrucción de la nación eran las potentes naciones occidentales. Los más dramáticos cambios, marcados por una fe ciega en lo occidental, se produjeron desde los mismos comienzos de la era Meiji. Entre las medidas adoptadas hay que destacar las de índole económica, como las reformas llevadas a cabo por los primeros ministros Itō Hirobumi y Ōkuma Shigenobu. Igualmente fundamentales para la historia de Japón fueron las reformas en el ejército, efectuadas por Ōmura Masujirō y Yamagata Aritomo, quienes siguiendo el sistema prusiano diseñaron un programa de reclutamiento obligatorio. Gracias a la remodelación que hizo Yamagata al adoptar un ejército de reclutamiento obligatorio y a los enormes gastos en defensa, Japón acabó convirtiéndose en una potencia militar. La reforma del ejército fue una de las claves de la elaboración de la imagen del nuevo Japón como una nación que progresaba por la senda de la civilización. La creación de la Armada Imperial Japonesa y la abolición de los derechos de la clase samurái supusieron importantes cambios sociales. Bajo la supervisión de instructores franceses, británicos, prusianos y estadounidenses, las tropas del ejército imperial sustituyeron las katanas por los fusiles y las armaduras por los uniformes. Una gran parte de los samuráis se convirtieron en oficiales y funcionarios leales al Emperador.



***Ilustración de las grandes maniobras de entrenamiento de varios cuerpos del ejército*,**
Yōshū Chikanobu, 1883.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49886.

De este modo, en Guerra Sino-japonesa (1894-1895) el ejército japonés se presentó al mundo con un aspecto totalmente aspecto occidental, disciplinado y eficaz. Itō Hirobumi, confiando en la fuerza de su moderno ejército y buscando en Corea un territorio de expansión económica, declaró la guerra oficialmente a China el 1 de agosto de 1894. Gracias a la eficacia de las tropas japonesas, al mes siguiente Japón ya había conquistado Corea y controlaba el mar Amarillo y, en octubre, Yamagata Arimoto, el militar más importante de la era Meiji, entraba en Manchuria. La captura de la península de Liaotung y Port Arthur, por Oyama Iwao, en noviembre, y la ocupación de Weihaiwei, en febrero de 1895, obligaron al gobierno chino a

firmar la Paz de Shimonoseki el 17 de abril de este año. Por este tratado de paz, China tuvo que pagar una fuerte indemnización económica, reconocer la independencia de Corea y la anexión japonesa de Formosa, hoy Taiwan, y las islas Pescadores. Esta guerra supuso para Japón el reconocimiento generalizado entre las naciones occidentales. A nuestros ojos, el Imperio del Sol Naciente mostraba formar parte de las naciones civilizadas, frente a la barbarie del Celeste Imperio anclada en sus inamovibles tradiciones. Esta buena impresión del ejército japonés se confirmo con la decisiva intervención de Japón en la Guerra de los Boxers. Pero sin lugar a dudas el acontecimiento que llevó a Japón a convertirse en una gran potencia fue la victoria en Guerra Ruso-japonesa (1904-1905), cuyo desenlace fue seguido por los medios de comunicación con un despliegue de medios sin precedentes en ninguna otra guerra. En un principio parecía una guerra desigual. Japón no se enfrentaba, como en la guerra contra China, a un ejército inferior en su preparación, sino a un ejército de reconocido prestigio y *a priori* superior. Para asombro del mundo entero los japoneses demostraron una efectividad y una resolución que, desde el principio, condujo a sus tropas hacia la victoria. Japón, desde 1895, había realizado grandes inversiones en potenciar su ejército, especialmente su armada, y en 1902 había firmado una alianza con Inglaterra. Los combates comenzaron en Corea y Liaotung. En abril y mayo, los japoneses ya habían logrado un ventaja posicional, dominaban los mares, habían desembarcado, comandados por Oku, en Liaotung y se iniciaba el avance hacia Manchuria, dirigido por el general Kuroki, por el río Yalú. A la vez, el general Nogi, uno de los héroes de la guerra, iniciaba el asedio de Port-Arthur. Durante agosto y septiembre se desarrollaron los durísimos combates de Liaoyang, en los que el mariscal Oyama obtuvo victoria japonesa. En enero de 1905 se tomo finalmente Port-Arthur. La última gran batalla terrestre se libró en Muckden en febrero y marzo.

Fueron los japoneses de nuevo los vencedores dejando a los rusos sin posibilidades de continuar su defensa. La única esperanza que quedaba para Rusia era la llegada de los refuerzos de la flota Báltica. Sin embargo, cuando ésta llegó en mayo tras recorrer medio mundo, fue contundentemente derrotada por la flota del almirante Togo en el estrecho de Tsushima. Llegado a este punto, tanto rusos, con una revolución interna, como japoneses, con un considerable desgaste económico, deseaban poner fin a la guerra. Estados Unidos se ofreció como mediador y en agosto de 1905 se reunieron en Portsmouth rusos y japoneses para acordar las condiciones de un tratado de paz que se firmaría definitivamente en septiembre. Por este tratado, Japón veía reconocidos sus derechos en Corea, anexionaba Liaotung y parte de Sajalin y tomaba el control de la línea de ferrocarril de Manchuria del Sur, que unía Port-Arthur con el Transiberiano en Harbin que había sido el punto de referencia en el avance japonés por su enorme importancia estratégica. El tratado concedía a Japón una posición de privilegio en la zona, sin embargo fue acogido con decepción en las calles japonesas, donde se produjeron graves disturbios. En cualquier caso, en una generación Japón había dejado de ser un archipiélago sin ningún peso en el concierto internacional para convertirse en una de las naciones más influyentes y ambiciosas.

Las xilografías japonesas sobre la primera Guerra Sino-japonesa reciben el nombre específico de *nisshin sensōe*, mientras que el término *nichiro sensōe* se refiere a la Guerra Ruso-japonesa. En ambos casos la letra o kanji "nichi" (sol) hace referencia a la abreviatura de Japón, mientras que la otra letra alude a la abreviatura del país contrincante. Estas denominaciones suelen agruparse en las publicaciones anglosajonas[10] y en los mercados artísticos como *Japanese*

[10] Para el estudio de las modernas estampas bélicas véase la siguiente selección: KEENE, D., "The Japanese and the Landscapes of War", en *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, Nueva York, Kodansha International,

war prints. Los protagonistas de estas estampas *senso-e*f ueron los oficiales, los héroes y la tropa japonesa en su conjunto. Aunque ocasionalmente, sobre todo en las estampas de la guerra Ruso-japonesa, se editaron estampas con escenas de intendencia o asistencia sanitaria, estas estampas representaron escenas cuerpo a cuerpo entre los ejércitos enfrentados y en el caso de las batallas navales, el fuego cruzado de los acorazados.La acción, que generalmente, siguiendo el orden de la escritura japonesa, se dispone de derecha a izquierda, solía mostrar la superioridad de las tropas niponas frente al enemigo. Las acciones son muy dinámicas, con predominio de composiciones en diagonal, atrevidos escorzos y con un gran sentido narrativo. Todas las estampas son bastantes semejantes y sólo en los artistas de más talento apreciamos originalidad en las composiciones, como el caso de Kobayashi Kiyochika (1847-1915). Ciertamente uno de los temas de mayor interés de estas estampas su capacidad para representar al Japón moderno a través de su ejército y como se recreo la imagen del enemigo o el "otro", que en un caso era asiático y en el otro europeo. En el caso de la representación de los modernos japoneses las claves se correspondieron perfectamente con las consignas del gobierno Meiji.

1971, pp. 259-99. KEENE, D., "The Sino-Japanese War of 1894-95 and Its Cultural Effects in Japan", en *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Nueva York, Kodansha International, 1981. KEENE, D. y O. SHUNPEI, *Impressions of the Front: Woodcuts of the Sino Japanese War (1894-95)*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1983. PAINE, S. C. M., *The Sino-Japanese War of 1894-1895: Perceptions, Power, and Primacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. SABATO SWINTON, E. de (ed.), *In Battle's Light: Woodblock Prints of Japan's Early Modern Wars*, Worcester, Worcester Art Museum, 1991. SABATO SWINTON, E. de, "New wine in old casks: Sino-Japanese and Russo-Japanese war prints", *Asian art*, 1993, vol. 6, n.º 1, pp. 26-49. SABATO SWINTON, E. de, "Russo-japanese war triptychs: Chastising a powerful enemy", en RIMER, T. J. (ed.), *A Hidden Fire: Russian and Japanese Cultural Encounters (1868-1926)*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 114-125. VIRGIN, L. E. (ed.), *Japan at the Dawn of the Modern Age: Woodblock Prints from the Meiji Era*, Boston, Museum of Fine Arts, 2001.



El héroe Harada Jukichi en el asalto de la Puerta Genbu en Pyong-Yang,
Mizuno Toshikata, 1894.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

En lo técnico y en el aspecto, el ejército había asimilado las lecciones de Occidente y en lo espiritual, se había actualizado el valor del samurai, una lealtad incondicional a la figura imperial. Asimismo, el uniforme y el soldado de reemplazo propició también la representación de la tropa como masa anónima, actuando con disciplina y coordinación. Respecto a la representación del "otro", en la Guerra Sino-japonesa, el contrincante apareció como salvaje, primitivo, atrasado y, también, como cobarde y escasamente equipado. Un caso extremo del tratamiento violento e inhumano de los chinos lo encontramos en la representación de la masiva ejecución de

prisioneros, por decapitación. En un discurso paralelo al del colonialismo de las potencias occidentales, la representación de los chinos fue despectiva y racista. Por el contrario, la representación de los rusos fue más amable y respetuosa, incluso en los combates. Se planteó como la guerra entre dos naciones civilizadas, de igual a igual. Así, en los *nisshin sensōe* podemos hallar escenas que nos sorprenden por su violencia, como oficiales japoneses agitando cabezas decapitadas de soldados chinos, mientras que en algunos *nichiro sensōe* enfermeras japonesas asistían a cosacos heridos. En general hemos de afirmar que la imagen de occidental, el ruso, como enemigo fue mayoritariamente presentada con nobleza, dignidad y respeto, tanto en los mandos como en la tropa. La mayor estatura y corpulencia de los rusos, en especial los soldados cosacos, aparecía en algunas estampas, pero en esta ocasión, estas diferencias físicas se presentaban también para aumentar el valor de las victorias en los combates cuerpo a cuerpo.

En conjunto, todas estas imágenes son el testimonio gráfico de los grandes cambios que sufrió la sociedad japonesa durante el periodo Meiji y que ejemplifican un modelo de rápida modernización de un país desde una política reformisma dirigida por el gobierno del emperador Meiji y que, en definitiva, suponen los cimientos de la actual nación japonesa.

Civilización e Ilustración: Cambios sociales en el Japón Meiji

Muriel Gómez Pradas
(Universitat Oberta de Catalunya)

"Civilización e Ilustración" (*bummei kaika*) fue el slogan escogido por el gobierno Meiji (1868-1912) para introducir toda una serie de medidas y cambios diseñados, y pensados, para conseguir la total modernización de Japón tras los siglos de relativo aislamiento y reclusión que supuso el momento anterior, el periodo Edo (1603/1615-1868). Se impusieron unos cambios profundos que no sólo afectaron al campo político, económico y militar, sino que supusieron también una profunda transformación en la vida cotidiana de todos los japoneses. Una "modernización" entendida y equiparada a "occidentalización" y que afectó a todos los niveles: desde la situación de la mujer y los cambios en la institución familiar a la indumentaria, de la alimentación a los cambios arquitectónicos, del aspecto de las ciudades a la introducción de un nuevo calendario, la construcción de una red de colegios públicos, de un servicio de correos y de ferrocarriles, etc.

En esta profunda transformación de la sociedad japonesa contribuyó la presencia de extranjeros en el país nipón. La mayoría eran ingleses y alemanes que trabajaban para el gobierno, mientras que en el sector privado predominaban los americanos. Así, "en 1872, del total de 213 empleados extranjeros del gobierno, 119 eran del Reino Unido, de los cuales 104 eran ingenieros

en el Ministerio de Industria, y 49 franceses, de los cuales 24 eran técnicos en la construcción naval. En 1881, sin embargo, las estadísticas muestran 96 ingleses, 32 alemanes, 12 americanos y 10 franceses".[11] Esta presencia de occidentales en Japón no se redujo únicamente al ámbito económico e industrial, sino que se plasmó en el ámbito de la educación y la cultura. Así, en la creación de museos y en la definición de criterios y modelos científicos se optó por dirigir la mirada a Occidente y contratar a profesionales occidentales, como por ejemplo Edward Sylvester Morse o Ernest Fenollosa por nombrar sólo dos conocidos y destacados ejemplos.[12]

Y, junto a la importante labor que desarrollaron desde sus respectivos puestos, esta presencia de occidentales permitió a los japoneses observar y familiarizarse con unas costumbres y prácticas absolutamente desconocidas hasta el momento. Así, ellos mismos también fueron una importante fuente de conocimientos más comunes y cotidianos, ya que se encargaron de introducir en Japón nuevos estilos de vida, nuevas costumbres, nuevas formas de vestir y comportarse.

Nuevos hábitos, costumbres y novedades tecnológicas

La vestimenta tradicional japonesa se componía de una gran variedad y tipos de kimonos, dependiendo de la clase social. Con la apertura a Occidente que supuso la revolución Meiji esta

---

[11] SUKEHIRO, H., "Japan's turn to the west" en JANSEN, M. (ed.), *The Cambridge History of Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, vol. 5, p. 468.

[12] El científico y zoólogo E. S. Morse fue contratado para crear el departamento de historia natural de la Universidad Imperial de Tokyo, pero su interés por la cerámica le permitió atesorar una de las colecciones de cerámica japonesa más importantes del momento, que fue comprada en 1892 por el *Museum of Fine Arts de Boston*, siendo el germen de una de las colecciones de arte japonés más importantes de Occidente. Otro caso interesante fue el del empresario francés Émile Guimet, cuyo interés como coleccionista por el arte japonés acabó con la creación en el París de finales del siglo XIX del *Musée Guimet*, uno de los primeros museos monográficos sobre arte asiático en Europa.

indumentaria sufrió un cambio radical. Unos de los primeros en adoptar la indumentaria occidental fue el ejército, pero no sólo ellos, ya que "la ropa occidental se convirtió en obligatoria para los oficiales del gobierno en noviembre de 1872, cuando una directiva estableció la ropa occidental como la ropa oficial de ceremonia. En 1876, las levitas fueron decretadas como ropa de negocios estándar".[13] Así, los militares, hombres de negocios, trabajadores del gobierno junto a carteros y escolares fueron los primeros en adoptar la indumentaria y los uniformes de marcado acento occidental.



"Yeddo (Japón) progresos de la civilización europea: el traje de etiqueta",
La Ilustración Española y Americana (1875).

En cambio, el proceso de aceptación de los trajes occidentales por parte de las mujeres fue mucho más lento y realmente no se completó hasta finales de la segunda guerra mundial. Exceptuando las clases altas, donde las mujeres sí acogieron sin reservas los trajes occidentales como símbolo de modernidad y de "civilización". En numerosos grabados y fotografías de la

[13] SUKEHIRO, H., "Japan's turn to…", *op. cit.*, p. 471

época las podemos ver con pesados y recargados trajes almidonados, con enaguas, miriñaques y llenos de abalorios, encajes y lazos, junto con complementos como las sobrillas y tocados. Y los bailes de estilo europeo que se celebraron en el edificio *Rokumeikan* entre 1883 y 1889[14] fueron una excelente puerta de entrada para este nuevo estilo de ropa y diversión. El *Rokumeikan* (1883) fue construido en Tokyo,[15] la capital oficial del estado, por Josiah Conder (1852-1920). Se trataba de un edificio de dos plantas en el que se combinaban diferentes estilos arquitectónicos occidentales y que se caracterizaba por su estilo ecléctico. El *Rokumeikan* durante esos años fue testimonio de un gran número de bailes y eventos sociales en los que se reunían los miembros más destacados de la nueva sociedad japonesa y de los occidentales que residían en la ciudad. Allí se servían elaborados y lujosos menús franceses, los hombres vestían trajes de los mejores sastres londinenses y las mujeres japoneses lucían la última moda de París, todo amenizado con la música y los bailes occidentales del momento. Su constructor, el británico Josiah Conder,[16] llegó a Japón en 1877 como docente de la nueva universidad de Tecnología que acababa de abrir ese mismo año. Durante los años que vivió en Japón construyó numerosos edificios públicos y se le considera el responsable de la formación de toda una generación de arquitectos japoneses que adoptaron sin reservas el estilo y las técnicas arquitectónicas occidentales.[17] Esto supuso un cambio radical en la arquitectura de Japón, cuya tradición arquitectónica se caracterizaba por el

---

[14] Sus días de gloria finalizaron con la década de los 80, con el inicio de una reacción nacionalista nipona.

[15] La antigua ciudad de Edo fue rebautizada como Tokyo o "capital oriental" el 3 de septiembre de 1868, y pasó a convertirse en la sede del nuevo gobierno imperial. BEASLEY, W. G., *La restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones, 2007 [1972], p. 288.

[16] Destacar que fue el autor del primer libro sobre *ikebana* escrito en una lengua occidental *The Flowers of Japan and the Art of Floral Arrangement* (1891).

[17] Para información más detallada véase, por ejemplo, MASON, P., *History of Japanese Art*, New York, Harry. N. Abrams Inc, 1993, pp. 327-354.

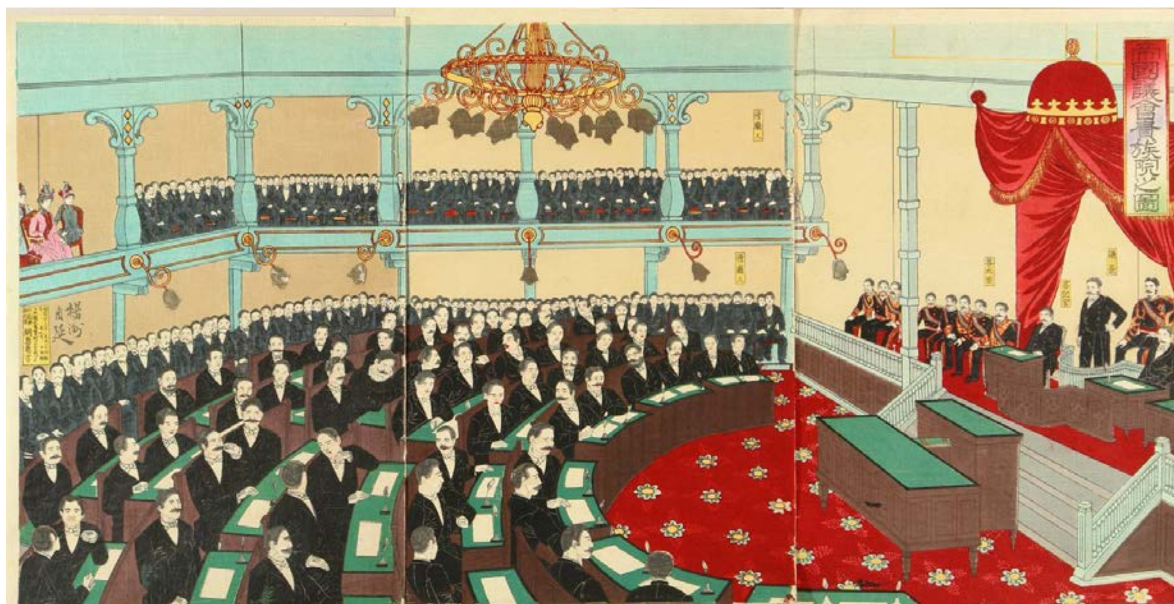
uso de la madera, por la interrelación interior/exterior, puertas correderas de madera y papel que tamizaban la luz, etc. a una nueva arquitectura basada en el uso de estructuras cerradas de piedra, ladrillo y acero, y el uso de nuevos lenguajes arquitectónicos donde el eclecticismo era la nota dominante.



Damas en el bazar de caridad en el Rokumeikan,
Yōshū Chikanobu, 1887.
Tríptico, *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.

Durante el periodo Meiji se construyeron edificios gubernamentales, bancos, museos y otras edificaciones públicas como estaciones, puentes, hospitales, etc. caracterizadaspor el uso del metal, la piedra y el ladrillo, elementos todos ellos ajenos a la propia tradición cultural en aras de la modernización. Ello dio lugar a un cambio radical en la fisonomía de las principales ciudades

niponas. Las tiendas, por ejemplo, adoptaron gradualmente el sistema occidental de mostrar sus productos. Unos cambios que se fueron incorporando poco a poco no sólo en la esfera pública sino también en la privada. Así, los interiores de las casas tampoco fueron ajenos a estos cambios, y se pasó de los versátiles interiores japoneses a una distribución compartimentada y permanente, en la que se daba gran importancia a los muebles. A pesar de ello, este intento de "modernizar" también los hogares quedó circunscrito a las clases altas, ya que en los espacios reducidos, flexibles y cambiantes de los hogares medios japoneses entrañaba una gran dificultad incorporar los pesados muebles de estilo occidental, sin olvidar tampoco sus elevados precios.



La Asamblea Imperial de la Cámara de los Pares,
Yōshū Chikanobu, 1890.
Tríptico, *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e.*

Es el momento en que también se introducen servicios como las luces de gas en el alumbrado urbano, correos (1871), telégrafos (1870) y la primera conexión en tren (1872) ambos entre Tokyo y Yokohama, etc… así como la adopción del calendario solar (1873). En noviembre de 1872 se decidió substituir el tradicional calendario lunar japonés por el calendario gregoriano o solar, sustitución que tuvo lugar al año siguiente. Así, por decreto, el 3 de diciembre de 1872 pasó a ser el 1 de enero de 1873.[18] Muchos estudiosos consideran que una de las razones más poderosas para su adopción fue un tema presupuestario ya que "debido a que había que intercalar y añadir un mes al calendario lunar cada tres años, el cambio al calendario solar significaba un ahorro de los gastos del mes intercalado".[19] A la gente le costó adaptarse al nuevo calendario, acostumbrados a regir su ritmo de vida por un calendario totalmente conectado con el ciclo agrícola y de la naturaleza. Durante un tiempo, el nuevo calendario fue llamado "el calendario de la corte imperial", en oposición al "calendario Tokugawa" al que la gente estaba acostumbrada.[20] Así, con el calendario gregoriano muchas festividades tradicionales quedaron desplazadas y, por ejemplo, donde más evidente se hacen estas discrepancias es en las celebraciones de Año Nuevo, que según el calendario lunar correspondían a finales de enero y principios de febrero, mientras que en el calendario gregoriano se corresponden con el primero de enero. Así, desde el cambio de calendario, festividades como el *Setsubun* que según el antiguo

---

[18] National Diet Library: http://www.ndl.go.jp/koyomi/e/history/02_index2.html (consulta el 27 de febrero de 2012).
[19] SUKEHIRO, H., "Japan's turn to the west", *op. cit.*, p. 471.
[20] *Ibidem.*

calendario lunar se asociaban a rituales purificadores del Año Nuevo, pasaron a celebrarse a principios de febrero.[21]



***Calle de Tokyo* a comienzos del siglo XX.**
Colección particular

Mención aparte merece la introducción del tren y ferrocarril en Japón, verdadero símbolo de progreso y del desarrollo económico que experimentó el Japón de la época. Su construcción no fue tarea fácil ya que, como en muchos otros aspectos, tuvo que hacer frente a diferentes actitudes que fueron desde la adhesión total a las nuevas tecnologías venidas de occidente a los que, por las mismas razones, las miraban con recelo. En el caso de los que abiertamente apoyaban su construcción, entendieron que suponía una mejora en el sistema de comunicaciones y "fundamentaban su apoyo en la contribución que supondría para el crecimiento dela industria y

[21] Para más información sobre el tema de las festividades asociadas al cambio estacional véase GÓMEZ, M., "Calendari i àpats festius", en GÓMEZ, M y C. FAURIA (ed.), *Itadakimasu. Cultura i alimentació al Japó*, Barcelona, Museu Etnològic de Barcelona, 2000, pp. 29-47.

el comercio. Políticamente podía justificarse como un medio para garantizar la unidad y la eficacia administrativa; militarmente, como un medio de mantener el orden y garantizar la defensa. Por tanto, de un modo u otro, resultaba atractiva a diferentes ideologías políticas".[22] En el caso contrario, los que se oponían "cuestionaban la utilidad de los aparatos modernos o de quienes temían que las innovaciones occidentales resultaran, en el fondo, más beneficiosas para los extranjeros que para los japoneses".[23] Finalmente, tras diversas vicisitudes políticas y bajo supervisión británica, en septiembre de 1872 se inauguró la primera línea férrea que conectaba Tokyo y Yokohama.



Tren de vapor en Ueno,
Utagawa Kunitoshi, 1885.
Tríptico, *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.

[22] BEASLEY, W. G., *La restauración…*, *op. cit.*, p. 310.
[23] *Ibidem*.

Cambios en la sociedad japonesa: la familia y la mujer

Sin embargo, es importante remarcar el hecho de que la transformación social que se inició en el periodo Meiji no fue sólo una transformación a nivel superficial o epidérmico, como puede ser el cambio en la forma de vestir, sino también a un nivel mucho más profundo y reglado. Tanto la Constitución japonesa,[24] promulgada en 1889 y redactada según el modelo alemán, como el Código Civil de 1898 contribuyeron al ideal de modernidad y cambio promovido por los políticos japoneses, sin olvidar que en ambas se "estableció al mismo tiempo que lo «tradicional» no sería destruido por esta «modernidad»; de ahí que se ordenara «legislar hasta donde la tradición y el progreso lo permitieran». Éste fue un primer golpe maestro: al mismo tiempo se introdujo en el imaginario colectivo la igualdad de Japón con la potencias internacionales, y se subrayó su carácter único y ancestral conforme a la tradición inventada".[25]

Un claro ejemplo lo encontramos en el sistema familiar, que con el Código Civil de 1898[26] quedó institucionalizado en el *ie*.[27] El *ie* fue la forma fundamental de organización social entre los agricultores, guerreros y comerciantes hasta el periodo moderno y consistía un sistema patriarcal

---

[24] Se pueden consultar algunos de los principales artículos de esta constitución en la web de la National Diet Library: http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c02.html#s2 (consulta el 5 de marzo de 2012) así como en la web National Archives of Japan: http://www.digital.archives.go.jp/gallery/view/detail/detailArchivesEn/0000000005 (consulta el 5 de marzo de 2012).

[25] VILLASEÑOR, F. "Derecho y discurso en la creación del modelo de familia japonés *ie*", *Estudios de Asia y África*, XLVI, 1, 2011, pp. 97-126.

[26] El declive del *ie* no se produjo hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando en 1947 este código fuera derogado.

[27] Literalmente *ie* significa 'casa', pero suele traducirse como 'familia' u 'hogar', haciendo referencia tanto al marco físico como a las personas que viven en él.

y jerárquico, con una estricta división de los roles según el género. El *ie* era una estructura compleja, que ha de entenderse como un colectivo con determinadas propiedades (que podían ser tierras, reputación, un oficio, etc.) a perpetuidad y no sólo como un grupo unido por vínculos de sangre. Por lo tanto, la organización no se basaba tanto en las relaciones de parentesco como en un juego de posiciones. Además, el *ie* era, asimismo, una estructura con claras funciones religiosas -se encargaba del culto a los antepasados y a las divinidades tutelares- y desempeñaba funciones equiparables a una forma primaria de "seguridad social", ya que el mismo *ie* cuidaba de las personas mayores y de los enfermos.

Por lo tanto, el *ie* se entendía como un *continuum* que incluía no sólo a sus miembros actuales, sino también a los predecesores muertos y a los que todavía no habían nacido. Los miembros individuales del *ie* tenían que situar las necesidades del *ie* por encima de sus necesidades, intereses o anhelos individuales. Lo importante era el *ie*, ya que los miembros cambiaban pero la institución continuaba. Dentro del *ie*, las relaciones se basaban en patrones jerárquicos: los mayores esperaban deferencia de los más jóvenes y los hombres de las mujeres. Así en esta estructura el concepto confuciano de "piedad filial" es básico, un concepto que con la restauración Meiji fue aprovechado para promover la lealtad al Emperador y suscitar toda una serie de ideales patrióticos y de lealtad al Estado y al Emperador.

Uno de los paradigmas más destacados de la modernización del país es en el ámbito de la educación, un ámbito en el que, curiosamente, no encontramos tantas reticencias y recelos como sí sucedió en la construcción del ferrocarril, a pesar de que también se tomó como modelo el modelo occidental. Quizás debido al hecho de que, como señala W. G. Beasley, según el confucianismo "la educación era una actividad que estaba al mismo nivel que la benevolencia y la

piedad filial, conceptos a los cuales, sin duda, contribuía. Durante generaciones, los señores feudales habían considerado la educación de sus vasallos como un aspecto fundamental (…); de este modo habían contribuido a la creencia casi incuestionable, también para los líderes de la era Meiji: la educación no sólo era positiva en sí misma, sino que era una de las funciones propias del Estado".[28] La Ley de Educación fue promulgada el 5 de septiembre de 1872, y establecía un sistema de educación moderno, basado en los modelos europeo y norteamericano: una escuela primaria, secundaria y la universidad. Esta ley proclamaba una educación universal, sin distinción de clase o sexo, es decir, permitía el acceso de la mujer a la educación. En cualquier caso, se ha de dejar constancia que las características más definitorias de la educación Meiji como son "la combinación de habilidades occidentales con la ética japonesa, junto con un férreo control estatal del contenido educativo"[29] no son debidas a esta primera ley sino al Edicto Imperial sobre Educación de 1890, surgido de la reacción nacionalista que emergió a partir de la década de 1880[30] contra el deterioro de las propias tradiciones en nombre del progreso, la modernización y occidentalización.

Por tanto, a partir del periodo Meiji, los padres fueron los responsables de que tanto los niños como las de niñas asistieran a la escuela primaria. En 1910 la asistencia de ambos sexos a la escuela primaria era del 98% aproximadamente. El éxito, pues, fue rotundo. El problema surgió después, si una niña quería continuar sus estudios, ya que la coeducación acababa con la escuela primaria, y no tenía otra posibilidad real que la que ofrecían las escuelas privadas de secundaria

[28] *Ibidem*, p. 314.
[29] *Ibidem*, p. 316
[30] Para más información sobre estas reformas educativas véase GORDON, A., *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present,* Oxford, Oxford University Press, 2003, pp.105-108 y BEASLEY, W. G., *La restauración…, op. cit.,* pp. 314-317.

femeninas, la mayoría dirigidas por misioneros occidentales. De todos modos, y a pesar del avance en educación, la enseñanza femenina todavía se consideraba menos importante que la masculina y las políticas educativas eran dictadas por el gobierno, que proclamaba, siguiendo las enseñanzas de los neoconfucianos, que las chicas tenían que ser educadas como amas de casa. El lema que había que seguir era *ryosai kenbo* o "buena esposa, madre prudente". Se asumía así que los papeles de los dos sexos eran totalmente diferentes: uno era interior (femenino) y el otro exterior (masculino).



Paseando* de la serie *Treinta y dos usos y costumbres
Tsukioka Yoshitoshi, 1888.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.

La mujer permanecía en casa con el fin de administrar el hogar y educar a los hijos, mientras que el hombre salía a trabajar y ganar un salario. Además, el Código Civil Meiji todavía limitaba mucho los derechos de la mujer, que no tenía derecho a la propiedad, necesitaba el consentimiento del marido para la gran mayoría de los trámites legales, no podía pedir el divorcio, etc.

Es interesante constatar tal y como hace Andrew Gordon[31], que la idea de la "buena esposa, madre prudente" no puede ser considerada únicamente como reaccionaria o restrictiva ya que en realidad lo que hacía era dar un nuevo papel a la mujer, un papel que en el periodo Tokugawa no tenía. Así, la educación de la mujer era necesaria para que ésta, en su papel principal como madre, pudiera contribuir a la educación de los hijos. Pero en una época de cambios como fue el periodo Meiji también encontramos obras como *Onna-daigaku-hyōro* ("Critica del manual de la mujer")[32] escrito en 1899 por Fukuzawa Yukichi, educador, pensador, escritor y uno de los más preclaros defensores de los derechos de la mujer en ese periodo histórico.

En lo referente a la mujer japonesa tampoco podemos olvidar que ésta también fue una época de construcción y consolidación de ciertos clichés en Occidente. La visión occidental de la mujer oriental ha sido construida, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la Segunda Guerra

---

[31] GORDON, A., *A Modern History of Japan…, op. cit.,* pp. 112-113.

[32] Esta obra nació como respuesta al código *Onna-Daigaku* publicado en 1716 y utilizado hasta el siglo XIX como una guía de buen comportamiento para las mujeres, especialmente las casadas que, siguiendo los preceptos confucianos consideraba que el destino de la mujer estaba sujeto al padre, al marido y finalmente al hijo. Véase GONZALEZ VALLES, J., "El código onna-daigaku y su entorno histórico", en BARLÉS, E. y D. ALMAZÁN (coord.), *La mujer japonesa. Realidad y mito,* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza y Fundación Torralba, 2008, pp. 421-444.

Mundial, mediante el relato de misioneros, estudiosos, viajeros, periodistas y oficiales militares.[33] Ha sido una construcción llena de clichés y estereotipos, empezando por el hecho de que la noción occidental de la mujer oriental se basó en imágenes procedentes de la China[34]. De esta manera, el ideal de mujer japonesa es el de la mujer-esposa: bella, femenina, elegante, pasiva, obediente, casta, servicial y, por encima de todo, sumisa. Este estereotipo de mujer sumisa y obediente lo encontramos, por ejemplo, en el libro de William E. Griffis, *El Mikado*, publicado en 1876. En él, Griffis escribe que "si la obediencia constante, la conformidad, la sumisión, la total absorción de la personalidad de la mujer para su marido constituye el ideal de la perfecta esposa, entonces las mujeres japonesas casadas están tan cerca del ideal que casi son perfectas".[35]

El periodo entre finales del siglo XIX y principios del XX fue también propicio para un género nuevo: las historias de amor entre una mujer japonesa y un hombre occidental. Una de las más conocidas es la historia de *Madame Butterfly*,[36] escrita en 1898 por John Luther inspirándose

---

[33] BARLES, E., "La mujer japonesa en los libros de viajeros publicados en castellano a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX", en BARLÉS, E. y D. ALMAZÁN (coord.), *La mujer…, op. cit*., pp. 773-848.

[34] Hasta mediados de siglo XIX, con la llegada del Comodoro Perry, Japón constituía un mundo cerrado para los occidentales. Por lo tanto, la primera imagen que se tuvo de la mujer oriental eran las descripciones de las mujeres chinas proporcionadas por viajeros y misioneros. En sus textos se nos presentaba la imagen de la mujer china como víctima, y se hacía un extenso catálogo de todas las atrocidades que sufrían, entre las cuales siempre se destacaba el infanticidio femenino, la atrofia de los pies y la subyugación total a los designios del hombre. Cuando los occidentales pudieron entrar en Japón, lo compararon con el mundo oriental que ellos mejor conocían: China. Estas comparaciones tendieron a presentar a China y Japón como mundos antitéticos. Así, mientras que China salía bastante maltrecha, Japón, en cambio, nos era presentado como un mundo artístico, culto, sensible y refinado. Y este refinamiento se hizo extensivo a sus mujeres. Véase BUSQUETS, A., "Primeras miradas hacia la mujer oriental: la construcción de la imagen de la mujer china a partir de las fuentes castellanas de los siglos XVI y XVII", en BARLÉS, E y D. ALMAZÁN (coord.), *La mujer…, op. cit*., pp. 689-712.

[35] GRIFFIS, W. E., *The Mikado's Empire*, New York, 1876, p. 559.

[36] Para más información ver el interesante artículo de GUTIÉRREZ, M.ª L., "*Madama Butterfly* y sus fuentes: la creación de un mito", en BARLÉS, E; y D. ALMAZÁN (coord.), *La mujer …, op. cit*., pp. 879-912.

en la novela de Pierre Loti *Madame Chrysanthème* (1887), adaptada en una obra de teatro en 1900 por David Belasco, y finalmente transformada en ópera por Giacomo Puccini en 1904. Es la historia de una heroína trágica, el arquetipo ye stereotipo de la mujer japonesa como pasiva, esposa devota totalmente dedicada a su marido, desinteresada y capaz de llegar al autosacrificio por amor. Esta imagen de la mujer japonesa por parte de la imaginación masculina occidental ha dado lugar a una visión dual y antitética de la feminidad japonesa, como si fuesen las dos caras de una misma moneda: como pasivamente femenina, dócil y sumisa (esposa) o bien como mujer refinada y culta, objeto del deseo sexual masculino (*geisha*).



Carta de visita de una mujer japonesa de la era Meiji.
Colección particular.

Una curiosidad: cambios alimentarios en el periodo Meiji

Por último, uno de los campos en los cuales (aunque no lo parezca) la occidentalización también dejó una importantísima huella fue en la cultura culinaria nipona. En este sentido, la adopción de alimentos occidentales, de técnicas culinarias, del equipamiento de las cocinas, etc., cambió la dieta de los japoneses, una dieta que, hasta el momento, se basaba mayoritariamente en arroz[37], verduras, hortalizas, derivados de la soja y pescado y marisco. Pero el cambio trascendental lo encontramos en la abolición del precepto budista de no comer carne. Con la introducción del budismo en Japón en el siglo VI también se introdujo la doctrina de la clemencia y compasión hacia los seres vivos, que derivó en el hecho de no consumir carne. Esta situación no cambió hasta el siglo XIX y la apertura del país a Occidente. Como señala Katarzyna Cwiertka,[38] el principal factor del incremento en el consumo de carne en Japón fue su simbólica adscripción a la cultura occidental, con todas las imágenes de prestigio que iban asociadas a lo que era occidental en Japón de finales del siglo XIX. Así se llegó a la paradoja de pasar de no comer carne a comerla como un símbolo de modernidad y occidentalización. Este cambio de actitud hacia la carne, tomándola como emblema de "civilización, ilustración y modernización" lo podemos observar en numerosos libros, periódicos y revistas de la época. Por ejemplo, en 1871, el autor teatral Kanagaki Robun (1829-1894) publicó un breve volumen de

[37] En realidad, el arroz también era un alimento minoritario para la mayoría de la población japonesa, siendo mayoritario el consumo de cebada, mijo, alforjón y otros cereales. Véase CWIERTKA, K., "La cultura culinaria del Japón moderno", en GOMEZ, M. y C. FAURIA, *op.cit.*, p. 51.
[38] *Ibidem.*

monólogos, titulado *Aguranabe* ('Sentado en torno a la olla'), dedicado a la conveniencia de comer carne. En una cita de este libro, el autor afirmaba, por mediación de un joven personaje simpatizante de las cosas occidentales, lo siguiente: "tendríamos que estar agradecidos de que, incluso gente como nosotros, ahora pueda comer carne gracias al hecho de que Japón se está convirtiendo firmemente en un país civilizado. Sin duda, hay algunos palurdos que se aferran a sus bárbaras supersticiones e insisten en el hecho de que comer carne envilece tanto que deja de ser posible rogar frente a Buda y frente a los dioses. Estas tonterías simplemente prueban que ellos no entienden la filosofía de la naturaleza".[39]

Pero para lograr que el consumo de carne fuese un hecho habitual y se extendiera entre toda la población japonesa después de tantos siglos de rechazo, fue básico el hecho que, en 1872, el emperador de Japón apareciera en público comiendo carne. Con este acto simbólico, el emperador no sólo rompía un tabú budista que había durado mil años, sino que dejaba clara constancia de su apoyo a las políticas modernizadoras del nuevo Estado japonés. De todas maneras, todavía se tardó tiempo para que los niveles de consumo de carne se empezaran a parecer a los de los países occidentales. Por tanto, platos como el *sukiyaki*, el *tonkatsu* y el *karê-raisu*, para citar únicamente alguno de los ejemplos más conocidos y típicos de Japón son, en realidad, de origen foráneo, aunque, eso sí, "japonizados" para adaptarlos al gusto local.

Pero no sólo cambió la dieta, es decir, no cambió únicamente *qué* se comía, sino también *cómo* se comía. La clase alta japonesa también fue la primera que adoptó las costumbres alimentarias de Occidente, copiando e imitando fielmente los hábitos culinarios occidentales

[39] KEENE D., *Modern Japanese Literature: an anthology*, Nueva York, Grove Press, 1960, p. 32.

como símbolo de prestigio. Al principio la cocina occidental, o de estilo occidental, se reservaba para ocasiones especiales en restaurantes de lujo occidentales de las grandes ciudades. Pero con el tiempo las clases medias fueron imitando a estas élites ilustradas, y empezaron a acceder a esta nueva moda por medio de libros de cocina, las recetas que se publicaban en revistas femeninas y diarios y, muy especialmente, mediante un tipo de restaurantes llamados *yōshokuya*. A principios del siglo XX, estos restaurantes baratos, que ofrecían comida occidental pero servida al estilo japonés, estaban muy extendidos en las grandes ciudades y fueron una de las grandes bases en la occidentalización/modernización de la cocina japonesa.

Esta importación de ingredientes y técnicas también significó un cambio en las costumbres culinarias. Así, y teniendo en cuenta que la estructura familiar también empezaba a cambiar (un marido que trabajaba fuera de casa y una mujer dedicada exclusivamente a las tareas domésticas), ya desde inicios del siglo XX la comida se empezó a considerar como un elemento que ayudaría a reforzar los lazos de esta nueva clase media urbana. Una idea reforzada por las idílicas imágenes de familias occidentales en torno a una mesa difundidas por los medios de comunicación. Sin embargo, para ello también había que reforzar las habilidades culinarias de la población femenina, con el fin de que pudieran afrontar este importante papel de cohesión familiar que se les había asignado. Y por este motivo, empezaron a surgir toda una serie de publicaciones gastronómicas y culinarias que se consolidaron en el periodo Taishō (1912-1926).

Las Bellas Artes en la era Meiji:
La repercusión del encuentro con Occidente

Fernando García Gutiérrez, S.J.
(Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla)

El arte de la de Meiji es enormemente versátil y se encuentra íntimamente unido a las circunstancias históricas en que se desarrolló. La sucesiva evolución artística[40] que tuvo lugar en Japón durante estos años es el resultado de la revolución cultural que inició el Emperador Meiji en 1868. Las islas japonesas, que durante el largo período de Edo (1603/1615-1868) estuvieron herméticamente cerradas a toda influencia exterior, abrieron sus puertas de par en par a Occidente en este momento histórico. Cuando Japón se unió en 1868 a las demás naciones del mundo después de tres siglos de aislamiento, tuvo que comenzar una carrera desbocada para alcanzarlas y asimilar de un golpe todo lo que significa la época moderna. Era necesario abrirse también a la vida nueva que trae consigo la revolución industrial, por donde las demás naciones de Occidente ya habían pasado. Esto supuso una tremenda conmoción interior que iba a hacer temblar hasta los cimientos mismos de la antigua tradición, tan celosamente guardada y que solo

[40] Para otros estudios sobre este tema del autor, véanse también GARCÍA GUIÉRREZ, F., *El arte de Japón*, col. "Summa Artis", Espasa Calpe, 1967 (muchas veces reeditado) y, especialmente, *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1990.

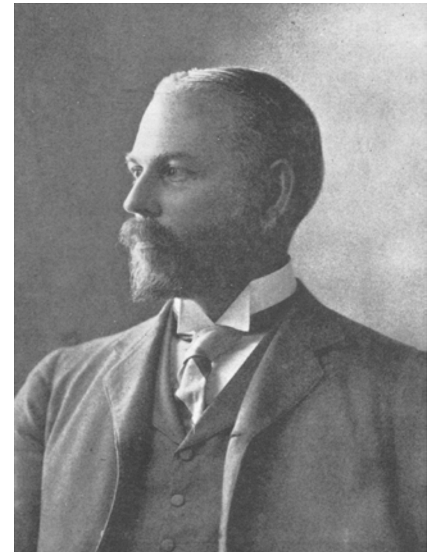
fue comparable a la que se produjo en los siglos VI al VIII con la penetración de las influencias chinas.[41]

Tiempo después de la decisión tomada por el Emperador Meiji en 1868, Japón había vuelto a enriquecerse con otra cultura diferente de la suya, que le llevó a cambiar hasta las estructuras más profundas. Después de un período de rápida asimilación, en que las formas e ideologías nuevas se mezclaron con las ya existentes en el archipiélago, vió la luz un producto nuevo interesantísimo. Así puede aparciarse en el campo del arte de la época donde es posible descubrir elementos occidentales, mientras que, a la vez, que están patentes otros de profunda raigambre oriental.

Pero la adopción de las novedades se produjo con las normales dificultades que trae consigo todo proceso de asimilación. Volviendo al terreno del arte, en primer lugar reinaba entre los círculos artísticos un deseo incondicional de aceptar todo lo de Occidente, sólo por llegar de allí. Existía una verdadera ansia por conocer y asimilar todos los estilos y técnicas desconocidos hasta entonces. Un resultado de esta tendencia fue el esfuerzo por romper con la propia tradición artística ante el estímulo de los progresos que presentaba el arte de Occidente. Había que empezar a andar por un camino enteramente nuevo. Junto a esta tendencia desbordada hacia lo

[41] Sólo hay otro hecho en la historia de Japón comparable con esta conmoción cultural del Período de Meiji: la introducción del Budismo desde China el año 552, y la consiguiente aceptación y asimilación de la cultura que llegaba del continente. La emperatriz Suiko confió el gobierno de Japón a su sobrino Shotoku Taishi (572-621), que se convirtió en uno de los más entusiastas protectores del Budismo (esto llegó a tanto, que se le ha comparado con el Príncipe Ashoka de India, y se le ha llamado el *Constantino de la fe budista*). En 624, tres años después de su muerte, ya había 46 templos budistas en Japón, con 816 bonzos y 565 monjas budistas. En menos de un siglo, todo el país estaba verdaderamente influenciado por la cultura budista: el arte de esta religión, que al principio tenía sólo características chinas y coreanas, había alcanzado ya aspectos típicamente japoneses; la mentalidad budista había penetrado también en profundidad, y ya no resultaba extraño el pensar o el hablar según la manera de ser del Budismo. La mentalidad abierta del Emperador Meiji (1852-1912) se parece mucho a la del Príncipe Shotoku.

nuevo, apareció otra escuela renovadora: era necesario enriquecer la propia tradición con los valores nuevos, pero sin llegar a destruir los antiguos. Estas dos escuelas no podían unirse en una labor armónica, porque decían que entre las dos tendencias se abría un abismo infranqueable. El atractivo de la novedad, unido a un natural deseo de rebeldía contra el largo aislamiento del pasado, terminó por imponerse. El ala revolucionaria dominó el panorama del arte de Japón en los primeros años de la era Meiji.



Ernest Fenollosa (1853-1908).
Ca.1890.

Este fue el ambiente que encontró en los círculos culturales de Tokyo el joven profesor Ernest Fenollosa (1853-1908) cuando llegó de Estados Unidos de América en 1878. Aunque él venía a enseñar Economía y Filosofía en la Universidad Imperial de Tokyo, desde el primer

momento se dio cuenta de la carrera vertiginosa que había emprendido el arte japonés. Si seguía por estos derroteros, había peligro de que destruyera por completo una tradición que Fenollosa veía llena de valores positivos para el futuro. Con una visión enteramente profética, empezó a clamar a favor de una fusión humana de Oriente y Occidente. A pesar de ser un occidental, Fenollosa iba a frenar aquella corriente de alocada vuelta hacia Occidente con un despectivo olvido de toda la tradición.

La llegada de Fenollosa a Japón coincidió con el momento más álgido de aceptación del arte de Occidente, a la vez que se intentaba romper todos los lazos que unían al arte japonés con la tradición oriental. Sus clases en la Universidad Imperial de Tokyo llamaron la atención; entre sus alumnos hubo un grupo de japoneses que después iban a sobresalir en distintos sectores de la sociedad japonesa; tanto, que se le llegó a conocer como "Profesor de grandes hombres".[42] Además de las asignaturas iniciales, Fenollosa enseñó más tarde *Estética*, una materia que estaba más relacionada con su interés por el arte de Oriente. Desde el primer momento se dio cuenta de la importancia de salvar el arte tradicional de Japón de aquel naufragio en que iba a perecer. Trató de convencer a los japoneses influyentes que estaban a su alrededor de la importancia de aquella labor, y llegó a ser escuchada su voz en las esferas del gobierno. Entre sus actuaciones es especialmente conocido el discurso que pronunció en el Museo de Educación de Ueno, sobre el tema *Verdadera teoría del arte japonés*. En este discurso trascendental, Fenollosa puso de manifiesto los valores alcanzados por el arte japonés durante una tradición de siglos, y la necesidad de llevar este arte a Occidente, en lugar de aceptar incondicionalmente todo lo que llegaba de allí. En este párrafo está recogida la parte central del discurso:

---

[42] FENOLLOSA, E., *Epochs of Chinese and Japanese Art,* Nueva York, Dover Publications, 1963, vol. I, p. XIV.

"Cuando se comparan la pintura tradicional y la pintura japonesa en estilo europeo basándonos en principios estéticos, no hay duda acerca de la superioridad de la primera sobre la segunda. ¿Por qué, vosotros, japoneses, os empeñáis en imitar la pintura de estilo europeo, cuando tenéis una pintura propia tan excelente?. La pintura europea se está haciendo cada vez más realista y científica, y está decayendo artísticamente. El Occidente, en su esfuerzo por salvar esta crisis, está en la actualidad volviendo su mirada a vuestro arte tradicional japonés para aprender lo que pueda. Por tanto, vosotros, japoneses, debéis volver a reconocer los valores de vuestra propia pintura y hacer lo que podáis por imprimirle nueva vida. Solamente si se hace esto, el valor de vuestra pintura japonesa tradicional será universalmente reconocido dentro de un futuro próximo".[43]

Esta abierta defensa del arte japonés, hecha por un extranjero, tiene un valor especial: por una parte, indica que el arte occidental estaba buscando en el oriental un medio de revitalización y, por otra, añade que era necesario también tomar los valores innegables del arte de Occidente que servirán para revitalizar la pintura japonesa tradicional. Esta labor gigantesca de conservación y revitalización no podía llevarse a cabo por un extranjero. La obra más significativa de Fenollosa fue el comunicar su ideal al grupo influyente de japoneses que le rodeaban, y lograr entusiasmarles con él.

De todos ellos, en el que prendió más profundamente la llamarada de entusiasmo fue en Okakura Kakuzō (1862-1913), filósofo, escritor, historiador y crítico de arte japonés, que fue director de la Escuela de Bellas Artes de Tokio. Poco a poco se estrechó entre ellos el lazo de una

[43] HISATOMI, M., "Ernest Fenollosa and Japanese Art", *Japan Quarterly*, vol. V, n.º 3, pp. 309-310.

incondicional colaboración. Okakura comprendió todo el alcance de aquel ideal de salvar el arte tradicional de su país, y dedicó su vida a realizarlo.



Okakura Kakuzō (1862-1913)

La tarea que se proponía era ciertamente dura, y el panorama que se extendía a su alrededor no podía ser más deprimente:

> "Numerosos monasterios e instituciones religiosas, con dificultades económicas, dispusieron de sus antiguos tesoros y trataron de disponer de sus pinturas y esculturas. Fanáticos innovadores proclamaban que estas obras de arte históricas estaban sin esperanza de recuperación fuera de la moda, y que no tenían mérito alguno. Colecciones de muchos siglos fueron desparramadas, y lo que no podía venderse rápidamente era muchas veces

destrozado o quemado para dejar sitio a lo nuevo. En la orgía de extranjerismo que barrió todos los rincones de la vida de la nación, las artes de Japón parecían destinadas a ser echadas fuera y reemplazadas por modelos europeos de un tipo considerado generalmente académico y ya pasado en sus propios países".[44]

Este aspecto tan triste que presentaba el arte de Japón fue lo que movió a Okakura a comprender todo el alcance de la misión. Nacieron varios grupos de aquella inquietud despertada por Fenollosa; el principal fue el llamado *Kanga-kai*, una asociación de artistas que se proponían salvar la pintura tradicional japonesa, en la que estaban Okakura y el mismo Fenollosa.[45]

Este grupo, pequeño al principio, fue el origen de una Escuela de Bellas Artes, un Museo Nacional y un Comité para la Protección de Propiedades Culturales. Uno de los medios más eficaces fue la creación de la Escuela de Bellas Artes, instituida por Decreto Imperial el 4 de octubre de 1887. En 1890 marchó Fenollosa a Boston, como *Curator* de la colección de arte oriental. Pero había dejado ya en Japón un grupo de artistas entusiasmados con la conservación y revitalización del arte tradicional japonés. Antes de dejar Japón lo condecoró el Emperador Meiji con el *Collar de la Orden del Espejo Sagrado.*

La pintura es la expresión artística más sensible a los cambios estéticos, y en la era Meiji es también la que manifiesta mejor los distintos estilos estéticos de ese tiempo. Durante el tiempo del aislamiento japonés, sólo se permitieron pequeños grupos de holandeses y de chinos en Nagasaki, que estuvieron fuertemente vigilados. Por eso el primer contacto fue con Holanda ya en el siglo XVIII. Llamaban especialmente la atención las características realistas del arte europeo.

---

[44] OKAKURA, K., *The Book of Tea*, prólogo y semblanza de E. GRILLI, Tokyo, Charles E. Tuttle, 1960, pp. 120-121.
[45] FENOLLOSA, E., *Epochs of Chinese..., op. cit.,* pp. XV.

El pintor Shiba Kōkan (1738-1818) se declara abiertamente a favor de la pintura occidental en sus libros *Shumparo Hikki* y *Seiyo Gadan*.[46] Ya en 1857 se estableció un centro oficial para estudiar los Documentos de Occidente (*Bansho Shirabe-sho*).

Allí fue donde estudió pintura occidental el artista Kawakami Togai (1827-1881), que recibió la influencia del pintor inglés Charles Wirgman (1835-11891), que residía en Japón como corresponsal del *Illustrated London News*. Junto con Kawakami, uno de los artistas más influyentes en el camino de acercamiento al arte occidental fue Takahashi Yuichi (1828-1894), que estudió pintura bajo la dirección de Kawakami y Wirgman. Fundó una escuela privada de arte occidental, que más tarde fue aprobada por el gobierno (*Tenkai Gakusha*); sus cuadros siguen la tendencia y las técnicas del arte occidental en retratos, paisajes y bodegones. Su obra más importante es el R*etrato del Emperador Meiji*: fue el primer retrato oficial que entró a formar parte de la colección imperial en estilo occidental, al que seguirán otros de diferentes autores.

Pocos años después de la Restauración de Meiji, el gobierno de Japón fundó la primera escuela oficial de arte occidental en 1876: *Academia de Arte de Kobu (Kobu Bijutsu Gakko)*. Varios profesores italianos fueron invitados para enseñar en ella: Antonio Fontanesi (1818-1882), profesor de pintura occidental, de gran intensidad realista, que manifestaba en sus cuadros con tonalidades marrones llenas de vida; Vincenzo Ragusa (1841-1927), escultor, y el arquitecto G.V. Cappelletti. Esta Academia estuvo abierta hasta 1883, en que hubo una reacción nacionalista en contra de la demasiada influencia del arte occidental. La pintura de estilo occidental pudo salvarse

[46] MIKI, T., *The Influence of Western Culture on Japanese Art,* Monumenta Nipponica, Tokyo, Sophia University, 1964, vol. XIX, n.º 3-4, pp. 158-159.

gracias a las academias privadas en que enseñaban los artistas japoneses que habían ya estudiado en el extranjero.



Retrato del Emperador Meiji,
Takagi Haisui (1877-1943).

En el movimiento a favor del arte tradicional japonés ocupó un lugar preeminente Ernest Fenollosa, como ya hemos visto. Desde este momento van a delimitarse claramente los campos estéticos: los que siguen el arte de estilo occidental, y los que prefieren mantenerse del lado de la tradición. Hasta hoy día persisten estas dos corrientes, aunque a veces es difícil diferenciarlas. Miyagawa Torao, en su libro *Modern Japanese Painting*, explica este fenómeno aduciendo unas palabras proféticas del pintor Hishida Shunso. Hace 50 años escribió Hishida Shunso:

> "Estoy convencido de que en el futuro quizás no muy cercano, la pintura de estilo occidental y de estilo japonés será considerada como pintura de estilo japonés, ya que está pensada con una inspiración japonesa y realizada con unas manos japonesas. Cuando esto llegue, la diferencia actual entre pintura de estilo occidental y la de estilo japonés dejará de existir, excepto en la diferencia de los materiales empleados".[47]

Podemos decir que esta visión del futuro artístico de Japón, tenida por Hishida Shunso hace ya muchos años, empieza a ser realidad en el arte japonés de nuestros días. Ya existe un *estilo japonés* en muchos de los artistas que siguen la escuela de estilo occidental, y no pueden ciertamente llamarse *extrañas* sus creaciones en Japón. Hay ya momentos en los que la única diferencia de los estilos está en los materiales empleados. De todos modos, se puede seguir una denominación que es ya común, y distinguir estas dos escuelas pictóricas, la pintura de estilo japonés (*Nihon-ga*) y la de estilo occidental (*Yo-ga*).

En el grupo fundado por Fenollosa y Okakura (*Kanga-kai*) estaban los pintores Kanō Hōgai (1828-1888), que puede considerarse el último de los creadores de esta escuela clásica japonesa, y Hashimoto Gahō (1835-1908). Ambos artistas, cuyas obras presentan muy notable calidad, son dos grandes idealizadores de la realidad. En 1896 se formó la Asociación de Pintura Japonesa (*Nippon Kaiga Kyokai*), en la que entraron a formar parte creadores dotados de singular personalidad como Yokoyama Taikan (1868-1958), uno de los más importantes artistas de toda la historia de la pintura japonesa. También deben destacarse Shimomura Kanzan (1873-1930) y Hishida Shunso (1874-1911). Todos estos pintores dieron pasos muy significativos en la asimilación de los valores de la pintura de Occidente en la pintura tradicional japonesa, como los

---

[47] MIYAGAWA, T., *Modern Japanese Painting. An Art in Transition*, Tokyo, Kodansha International, 1967, p. 18.

nuevos métodos de expresión realista y el singular uso de la luz y del espacio que podemos apreciar en sus producciones.



***El poeta chino Qu Yuan*,**
Yokoyama Taikan, 1898.

A final de la era Meiji floreció un nuevo grupo de pintores de estilo japonés, que puede considerarse una continuación de los artistas anteriores, sobre todo de Yokohama Taikan. Entre ellos están: Kawai Gyokudō (1873-1957), Imamura Shiko (1880-1916), Kobayashi Kokei (1883-1957), Yasuda Yukihiko (1884-1978), Maeda Seison (1885-1977) y Hayami Gyoshū (1894-1935). En todos ellos se puede descubrir un precedente común en la escuela tradicional de *Yamato-e*, así como el precedente estético del grupo del comienzo de la era de Meiji estaba más bien en la

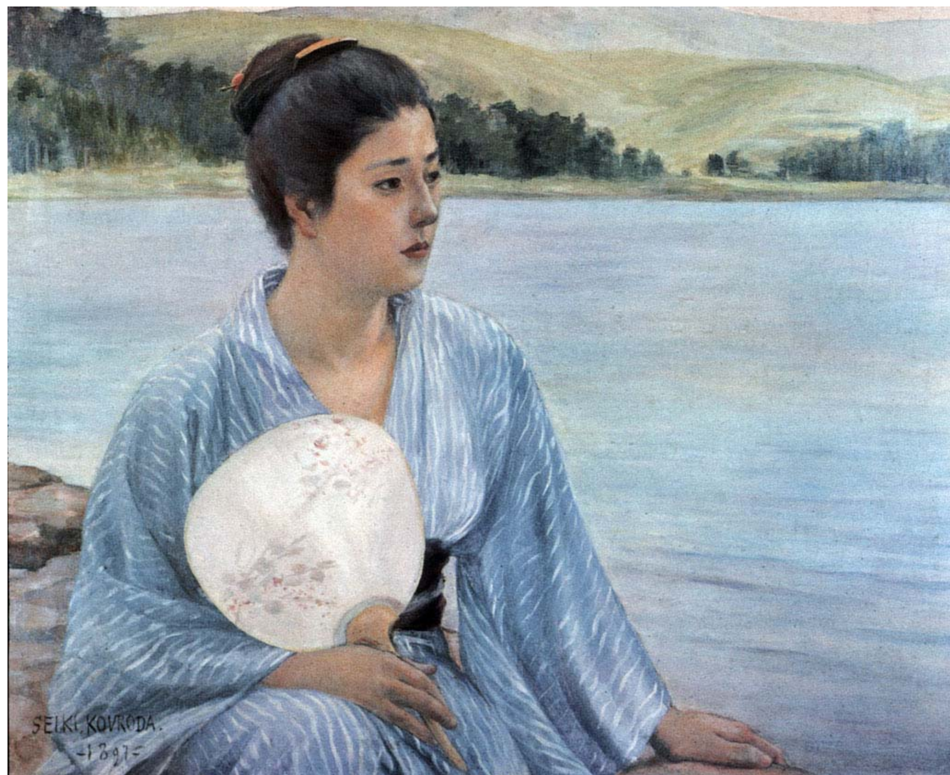
Escuela de Kanō. Hay un pintor que es imposible encuadrarlo en ninguno de los grupos anteriores por tener un estilo enteramente personal: Tomioka Tessai (1837-1924). Este artista no era conocido en Occidente, hasta que el famoso arquitecto alemán Bruno Taut, escribió después de su visita a Japón en 1933: "Esto es realmente un modelo de gran arte moderno".[48] Tessai encuentra su inspiración en la escuela de *Bunjin-ga*, y llega a ser un maestro de ella. Aplica sus pigmentos al cuadro del mismo modo que si fueran óleo, y pinta con ellos en grandes masas, consiguiendo efectos fantásticos. De este modo está muy cerca de las técnicas modernas del arte occidental. Su arte se ha comparado con el de Cézanne y Van Gogh, pero también se puede ver cierta afinidad con el estilo de Goya.

En 1889 se funda la Asociación de Bellas Artes de Meiji (*Meiji Bijutsu-kai*), de la que forman parte todos los artistas japoneses que habían estudiado en el extranjero. Quizás el más sobresaliente sea Asai Tadashi (1856-1907). Fue seguidor de Fontanesi, y por eso en sus obras primeras resalta el color resina, en las que pinta una atmósfera poética. Indudablemente la figura más importante entre los pintores japoneses de estilo occidental en la era Meiji es Kuroda Seiki (1866-1924), el introductor del Impresionismo en Japón. Cuando estudiaba en París, envió la obra *Muchacha leyendo un libro* (1891), que llamó la atención por sus cualidades impresionistas. Este pintor, junto con otros que formaron el grupo *Hakuba-kai*, se distinguieron por las tonalidades moradas (*murasaki*) en sus cuadros. En 1896 se estableció la *Academia de Artes de Tokyo*, y Kuroda fue nombrado director del Departamento de pintura occidental. La importancia de la obra de Kuroda Seiki en la formación del estilo occidental del arte japonés fue significativa:

---

[48] MIYAGAWA, T., *Modern Japanese..., op. cit.*, pp. 21.

"Kuroda, con su influencia transmitida a través de la Escuela de Bellas Artes de Tokyo y de la Hakuba-kai, llegó a ser la fuerza central, y formó el estilo standard de la pintura de estilo occidental en Japón. Pintores de los períodos posteriores, bien siguiendo sus ideas o reaccionando contra ellas, comenzaron con este estilo establecido por él".[49]



***En el lago*,** Kuroda Seiki, 1897.

[49] MIYAGAWA, T., *Modern Japanese...*, *op. cit.*, pp. 25.

Entre los pintores pertenecientes al *Hakuba-kai,* sobresale la figura de Fujishima Takeji (1867-1943): quizás haya sido el que mejor ha fusionado el arte de Occidente con el tradicional de Japón: "Su obra se considera una de las fusiones más logradas del sentimiento japonés en arte con la pintura de óleo de Occidente".[50] La obra de Fujishima tiene aspectos parecidos con la de un contemporáneo suyo español, Joaquín Sorolla (1863-1923), sobre todo por el protagonismo que tiene la luz en las obras de los dos artistas. Otros pintores de esta época fueron Okada Saburosuke (1869-1939), Wada Sanzo (1883-1967) y Aoki Shigeru (1882-1911)

La era Meiji tuvo una importancia incalculable en la formación del arte moderno de Japón. Por una parte, el arte de estilo occidental terminó de aclimatarse en Japón y fue adquiriendo características propias al ser asimilado por los artistas japoneses. Por otra parte, el mismo arte de estilo tradicional japonés adquirió nuevos valores y se renovó por completo al asimilar las nuevas técnicas llegadas de Occidente. Esta renovación cultural, que tuvo lugar en Japón después de los siglos de aislamiento del período Edo, no fue más que el comienzo de una gran transformación, que se iba a realizar en los períodos siguientes.

[50] MIYAGAWA, T., *Modern Japanese..., op. cit.*, pp. 41.

El encuentro de Japón y Occidente a través de la música

Luisa María Gutiérrez Machó
(Fundación Torralba-Fortún)

Entre las ricas manifestaciones artísticas de Japón debe incluirse su también rica y compleja producción musical, en la que encontramos diversos y variados géneros y formas musicales que no sólo incluyen los puramente autóctonas sino los que, llegados desde China y Occidente, evolucionaron y se desarrollaron hasta crear modelos propios que hoy forman parte del patrimonio musical japonés.

Tras la Revolución Meiji de 1868, y tras varios siglos de aislamiento, Japón abre sus fronteras y entra en contacto con Occidente. El régimen feudal al que estaba sometido el país cae, y con la renuncia del último *shōgun* de la dinastía Tokugawa, será el emperador quien ahora ostente el poder. La imparable y, por otro lado, obligada "modernidad" a la que el país se vio arrastrado supuso toda una serie de cambios políticos, económicos, sociales y culturales. Los intercambios que se sucedieron entre artistas e intelectuales, vinieron a trastocar, así como a enriquecer, la perspectiva cultural de unos y de otros. Las formas musicales occidentales llegaron a Japón en un momento en que determinados géneros tradicionales y la música folklórica estaban en pleno auge, y la cada vez mayor popularidad de este novedoso y diferente estilo foráneo, que impulsó el estudio y la investigación del mismo en escuelas y centros especializados, vino a

promover un extraordinario y a la vez complicado cambio en el panorama musical japonés, cuyos efectos se sentirían ya en los siguientes períodos, de manera que estos pasos iniciales del período Meiji (1868-1912) van a conformar el germen de lo que después será la música contemporánea japonesa.

La evolución de la música tradicional japonesa

Para entender el desarrollo de la música en Japón durante el "moderno" período Meiji (1868-1912), antes es necesario conocer la música tradicional japonesa y su evolución en el tiempo.[51] El musicólogo Akira Tamba[52] establece cuatro grandes etapas para la música tradicional japonesa, que vincula a determinados períodos de la historia de Japón: *Prehistoria*, que se extiende hasta el final del período Asuka (552-710) y asiste al desarrollo de la música autóctona alejada de cualquier contacto foráneo; *Antigua* (s. VIII-XIII), que comprende los periodos Nara (710-794) y Heian (794-1192) y se caracteriza por la asimilación de formas musicales del continente asiático; *Medieval* (s. XIII-XVII), desde el período Kamakura (1192-1333) hasta el final de Muromachi (1333-1572), momento en que surgirá la verdadera música tradicional japonesa; y *Moderna* (ss. XVII-XIX), desde el período Momoyama (1572-1603) hasta la Restauración Meiji (1868), marcada por el predominio de la música teatral e instrumental para

---

[51] KIKKAWA, E., *Nihon ongaku no rekishi*, Osaka, Sogensha, 1965 'Historia de la música japonesa'. KISHIBE, S. *et al.*, "Japan" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. G), London, Macmillan, 1980. LANDY, P., *Musique de Japon*, París, Buchet-Chastel, 1970. SHOLES, P. A., *Diccionario Oxford de la Música* (2 vol.), Barcelona, Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1984. TAMBA, A., *Músicas tradicionales de Japón de los orígenes al siglo XVI*, Col. Músicas del mundo, Madrid, Akal Ediciones, 1997. TAMBA, A., *La Théorie et l'esthétique musicale japonaise (du VIIe à la fin du XIXe siècle)*, París, Publications Orientalistes de France, 1988.
[52] TAMBA, A., *Músicas tradicionales de Japón…, op. cit.*

solista. Una quinta etapa, desde el período Meiji (1868-1912) hasta nuestros días, asiste a la penetración de la música occidental en Japón y al desarrollo y creación de una auténtica música contemporánea autóctona.

En este largo discurrir debe destacarse la alternancia de dos tipos de música: música determinada y música indeterminada; alternancia que suele ir ligada a cambios en el poder político. Ambas categorías se diferencian por presentar estructuras, ritmos y tempos distintos, entendiendo por *estructura,* la organización horizontal (melodía) y vertical (armonía) de la pieza; por *ritmo* cualquier agrupación de figuras musicales que representa la duración de los sonidos, proporcionando movimiento, y el *tempo* es la velocidad de ejecución. En la música determinada, los elementos quedan fijos. La altura de las notas se fija mediante el diapasón, y los valores rítmicos y temporales lo hacen mediante una unidad temporal aritmética. Contrariamente, en la música indeterminada, la altura de las notas se fija respecto a una nota libremente seleccionada y susceptible de cambio, a la vez que el ritmo obedece a un orden variable. Música occidental y *gagaku* se corresponderían con el primer tipo, mientras que la música del teatro *nō* sería el mejor ejemplo del segundo.

Gracias al material arqueológico obtenido en las excavaciones, puede estimarse que, en sus primeras etapas, la música en Japón pertenecía a la categoría de música indeterminada. Con un carácter tanto religioso, como profano, este tipo de música era generalmente para canto, con acompañamiento de uno o dos instrumentos, aunque en ocasiones se vinculaba a la danza.

Hacia finales del siglo VII o comienzos del VIII, como consecuencia de las relaciones establecidas con el continente, especialmente con China, se introducirá en Japón la noción y utilización de elementos fijos en la música. Los géneros musicales de este momento serán el

shōmyō o canto litúrgico budista, y el *gagaku* o música instrumental de corte acompañada de cantos (*saibara* y *rōei*) y una danza surgida en este momento, denominada *bugaku*. Dichos géneros, marcados por un tempo extremadamente lento, relacionado con la expresión gestual de los intérpretes, van a diferenciarse, sin embargo, en cuanto a su concepción rítmica. Frente al ritmo regular del *gagaku*, determinado por la unidad temporal, el *shōmyō* se va a desarrollar con un ritmo libre (ocasionalmente puede utilizar un ritmo regular). El *gukyoku* surgirá como una combinación de ambas fórmulas rítmicas. Durante el medievo japonés se va a imponer la música indeterminada, favorecida por la nueva clase dirigente, bajo el dominio del *shōgun*, que inmediatamente rechaza el tipo de música ligado al ya extinto poder de la aristocracia a favor del desarrollo de nuevos géneros musicales autóctonos. Así, surgirán y florecerán: el *kōshiki,* texto didáctico recitado y cantado; el *heikyoku*, recitado épico declamado con acompañamiento de biwa, y el *nō,* forma poética de teatro, reservada a la clase dirigente, que incluye junto a los diálogos el canto, el recitativo, el mimo y la danza. En el siglo XVI nuevos géneros musicales adoptarán el *shamisen*, un instrumento de cuerda similar al laúd, procedente de China. También será en este momento en el que nace el *buranku* o teatro de marionetas, fruto de la unión de las marionetas y del canto recitativo de *jōruri*, acompañado de shamisen. Los géneros musicales medievales se van a caracterizar por un ritmo libre, tempo elástico y estructura intermedia que mezcla elementos determinados e indeterminados. Excepcionalmente, la música del *nō*, la más representativa de la época medieval, presenta estructura variable no improvisada cuya unidad mínima es la célula, lo que permite trabajar con diferentes alturas y un ritmo no medido. A partir del siglo XVII, en una nueva etapa, aparecerá el *kabuki*, una forma de teatro cantado (*kiyomoto, tokiwazu* y *naga-ut*) y danzado, con acompañamiento de *shamisen*, mientras que, paralelamente, se

difundirán los solos instrumentales, destacándose los de *shakuhachi* y *koto,* y solos vocales apoyados por un instrumento, como *ji-uta*, *ko-uta,* con *shamisen, y satsuma-biwa* y *chiku-zen-biwa,* con *biwa.*



Noble dama tocando Koto* de la serie *Nobles damas de la era Tokugawa,
Yōshū Chikanobu, c. 1890.
Tríptico, *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e.*

No obstante y a pesar de las diferencias entre música determinada e indeterminada, ambas categorías van a mantener, como explica ampliamente A. Tamba,[53] unas características comunes: la *compartimentación sociomusical*, que asocia distintos géneros con determinadas clases sociales; el *ritual de ejecución*, negándose cualquier tipo de improvisación o interpretación personal; un *estatismo*

[53] *Ibidem.*

o estado de recogimiento, equilibrio del yo y de la naturaleza, que supone cierta moderación gestual en la interpretación de la música; las *técnicas vocal e instrumental* presentan modos específicos; un *carácter concreto*, cuyo fin es la búsqueda de una estética de carácter sensorial; un especial *concepto de creación* según el cual el músico, en su proceso creativo, se mantiene dentro de los patrones que le ligan a una determinada escuela, primando el concepto de colectividad sobre el principio de individualidad y originalidad creativa que regiría una composición personal; y el *pluralismo musical*, referido a la coexistencia armónica de géneros musicales de origen y época diferentes. Sirva como colofón de esta breve visión de la música tradicional japonesa, las palabras que, en 1986, escribió el compositor O. Messiaen para describir esta música:

> "Para un oído occidental, las llamadas "músicas exóticas" son monótonas. La música árabe quizá sea monótona, pero en ningún caso la música japonesa, que es emocionante y cautivadora [...] la música japonesa es estática y yo mismo soy un músico estático, porque creo en lo invisible y en el más allá, creo en la eternidad. Ahora bien, los orientales están mucho más cerca que nosotros del más allá y es la razón por la cual su música es estática. Siendo creyente, mi música es también estática. Así se explica, sin duda, mi atracción por Japón".[54]

La música en el período Meiji (1868-1912). El encuentro de Japón con Occidente

La caída del régimen feudal al que Japón había estado sometido durante tantos siglos y el ascenso al poder de un emperador con una mentalidad aperturista, desencadenó una etapa de

[54] NOMMICK, Y., "Presencias y evocaciones de Asia en la música del siglo XX" en AA. VV., *Mirada a Oriente*, Madrid, OCNE, 2008, pp. 21-42.

cambios que también afectaron al mundo musical. Sin embargo, la sociedad que vino a aplicar el modelo occidental, bajo el velo de la arrolladora "modernidad", ocultaba un legado cultural rico y milenario, y una vez más, atendiendo al pluralismo que caracterizó siempre a Japón, las antiguas tradiciones decidieron convivir en armonía con otras que, tan distintas, llegaban de fuera[55]. No obstante, las nuevas formas musicales foráneas, cada vez más, y de forma rápida, comenzaron a imponerse sobre los géneros autóctonos, unas veces por obligación, otras por gusto, y finalmente, la música occidental, especialmente a partir del momento en que entró en contacto con las escuelas japonesas, terminó por convertirse en una seria competidora de las tradicionales formas japonesas.

En el momento en que la música occidental entra en contacto con Japón, determinados géneros musicales vernáculos estaban en pleno auge, especialmente los solos instrumentales (*shamisen, koto, shakuhachi, biwa*), pero la necesidad, más que el interés, provocó que desde determinadas instituciones se fomentara el estudio, investigación y aplicación de las formas musicales de Occidente que, en los momentos iniciales del cambio, se dejaron sentir en los campos castrense, eclesiástico y escolar de diferente modo.

El cambio en la música castrense se produjo como resultado de la necesidad de crear una auténtica organización militar. El recuerdo de las bandas que acompañaron al almirante Perry durante su estancia en Japón condujo al clan Satsuma a contratar al director de la Banda del

---

[55] Sobre la música japonesa en la era Meiji véase: KOMIYA, T. y D. KEENE, *Japanese music and drama in the Meiji Era*, Tokyo, The Toyo Bunko, 1969. MALM, W. P., "La música moderna en el período Meiji (1868-1912)" en *Artes escénicas de Japón*, enciclopedia web http://www.japonartesescenicas.org/musica.html (consulta el 22 de enero de 2012). SOEDA, T., *Enka no Meiji Taisho shi*, Tokyo, Tosui Shobo, 1982 'Historia de las Canciones Populares en los períodos Meiji y Taisho' . SOEDA, T., *Ryukoka Meiji Taisho shi*, Tokyo, Tosui Shobo, 1952, 'Historia de la Música Popular de los períodos Meiji y Taisho'.

Décimo Batallón de la Marina Británica, William Fenton, para que instruyera a un grupo de futuros músicos de banda; ejemplo que fue seguido por el Ministerio militar que, en 1871 decidió, bajo la supervisión de músicos procedentes de Europa, establecer una tradición de música castrense de estilo occidental.

Las bandas militares protagonizaron los primeros conciertos públicos de conjunto occidental, actuando en eventos sociales de relevante importancia, como la inauguración del ferrocarril en 1872, o las fiestas de estilo extranjero que se celebraban en el Rokumeikan. El académico francés Pierre Loti, en su libro *Japón en Otoño*[56], dedica un capítulo (Un baile en Yedo) a uno de estos famosos bailes que, con ocasión del natalicio de S.M. el Emperador Mutsuhito, se celebra en este edificio, construido por el inglés J. Conder para albergar a los personajes distinguidos que desde Occidente llegaban a Tokyo. Loti describe un baile íntegramente concebido a la occidental, desde la vestimenta hasta la música, interpretada por conjuntos también a la occidental. Las bandas, no obstante, además de amenizar estos acontecimientos, desempeñaron un importante papel a la hora de confeccionar un programa de piezas patrióticas, de las que, entre todas, destacaría el himno nacional. La composición del mismo constituye un ejemplo de cómo la música tradicional se impuso sobre los elementos de la música occidental, eso sí, tras un largo y complicado proceso en el participaron músicos de banda y músicos de corte, con la intención, por otra parte nada fácil, de que el intercambio cultural y la unión de las prácticas musicales pudieran proporcionar una obra digna y respetuosa para con el emperador y el país. El inglés Fenton, el alemán Eckert, el japonés Hiromori Hayashi intervinieron en la composición de un himno que, hasta su adopción oficial, tuvo diferentes versiones, precisamente

[56] LOTI, P., *Japón en otoño*, Barcelona, Abraxas, 1998.

debidas a la complicación que suponía la combinación de formas y prácticas musicales tan diferentes.



Concierto de música europea,
Yōshū Chikanobu, 1889.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.

Respecto a la música de Iglesia, Japón gozó del derecho a la libertad de cultos religiosos a partir de 1872, y a pesar de que quedaban muy lejos aquellos días en que los misioneros europeos llegaron a estas tierras con la intención de evangelizarlas (s. XVI), en la Era Meiji (1868-1912), el himno se convirtió en la composición cristiana más popular. La gran difusión de esta forma musical de estilo sencillo y medida fija influiría notoriamente en la composición de canciones japonesas de estilo occidental (*Meiji setsu*), así como vendría a alertar a los editores sobre las ventajas de la publicación de colecciones de himnos.

Por otra parte, los cambios que afectarían al sistema musical educativo japonés comienzan en 1879 con el "Plan para el Estudio de la Música" de Izawa (1851-1917) [57], que proyecta la idea de una composición que recoja lo mejor de Japón y Occidente, centrándose para la consecución del fin, en las canciones infantiles por considerar que los elementos diferenciadores entre dichas piezas y la música occidental son mínimos. Un año más tarde, a la vez que Mason (1828-1896) [58] aplicaba sus técnicas en las escuelas japonesas, se iniciaría un programa de formación para profesores, resultado del cual sería la Escuela de Música de Tokyo (1890), un centro especializado de estudios musicales que combinaban el aprendizaje y la práctica musical de Japón y Occidente. Estas prometedoras intenciones de fusión basadas en la armonización de canciones que, aún siguiendo los cánones de la música moderna, conservaban la esencia japonesa, fomentaron la edición de álbumes de estas piezas, como el publicado en 1881, *Shogaku shokashi shoden*. El único, pero importante e insalvable problema surgido de este plan de fusión a través de las canciones infantiles reside en el hecho de que la utilización de músicos de corte y poetas para melodías y textos, generaban unas canciones especialmente concentradas y difíciles de entender. Al fracaso de dicho proyecto ayudó la diferente perspectiva de futuro que los alumnos de los distintos estilos musicales aplicaron a su carrera. Mientras que el alumno de música occidental se preparaba en el aprendizaje de un instrumento relacionado con este estilo, a la vez que se

---

[57] Izawa Shūji (1851-1917), Director de la Escuela Normal de Tokyo, fue un prolífico pensador y educador japonés. Escribió las primeras obras sobre la música occidental en la educación japonesa y fue, junto a L.W. Mason, el creador del sistema musical escolar público japonés. Fue nombrado Comisionado para el Instituto de Música.

[58] Luther Whiting Mason (1828-1896), profesor de música norteamericano contratado por el Gobierno Meiji como asesor extranjero para introducir la música clásica occidental en el programa educativo japonés. Trabajó junto a Izawa elaborando programas para la enseñanza de la música en las escuelas primarias y secundarias, formación del profesorado, así como también fueron autores de la primera serie de libros de texto de música en Japón.

formaba para ejercer como profesor del mismo en alguna escuela especializada, los alumnos de música japonesa, que siempre mantuvieron una estrecha relación con el maestro, más íntima y personal, siguiendo los principios de la enseñanza musical del período Edo (1603/1615-1868) con su mismo repertorio, antepusieron, sobre cualquier tipo de innovación y modernización, el reconocimiento profesional a través de un nombre y de la fama que pudiera proporcionarle la práctica interpretativa como solista. Todavía vino a interponerse en la consecución del plan de fusión, la actuación de la corte imperial, que ahora ostentaba el poder, al introducir una serie de reformas en la escuela pública dirigidas sobre todo a un tipo de músico relacionado con la vida de corte y alejado de lo popular. En consecuencia, esa primera idea de relacionar la música occidental y la japonesa originó unas composiciones sin personalidad, que bien imitaban la música occidental o se desarrollaban dentro de un estilo medio japonés basado en las canciones infantiles antiguas.

El escaso impacto que, entre los alumnos de música, causaron estas publicaciones de cancioneros infantiles, llevó a la búsqueda de otras fuentes que pudieran proporcionar la inspiración tan ansiada. Entre dichas fuentes deben destacarse las *gunka* o canciones militares, en pleno auge como consecuencia de la guerra ruso-japonesa.

Aunque en realidad, la tradición musical escolar aportó poco al proceso creativo en Japón durante este período Meiji, sí que es cierto que ejerció cierta influencia en los hábitos musicales, que permitió aprender un sistema de notación musical capaz de transcribir la armonía de una música que sonaba tan diferente a la suya y que además era aplicable a la misma. Y precisamente, la importancia concedida a la armonización supuso la creación y el desarrollo de toda una serie de grupos corales representativos de diferentes instituciones.

En el estudio de la música japonesa, tradicional o contemporánea, se hace necesario hablar de la música popular o folklórica, rica y extensa por su variedad de contenidos, melodías, inclusión de diversos elementos sonoros y empleo de instrumentos. Con carácter de culto, las canciones corresponden a cantos religiosos, mientras que con carácter profano, las canciones narran eventos importantes de corte festivo que celebra el pueblo japonés; hablan del trabajo o de los niños, de las casas de té o de los salones de música. La importancia de este género musical no recae únicamente en el hecho de que muestra el aspecto más cercano y cotidiano del japonés, sino porque también ha influido en alguna medida en la consecución de los géneros musicales de la música tradicional japonesa y además ha cobrado la suficiente importancia como para convertirse en un género independiente.

Durante el período Meiji, dentro de una amplia variedad, la política, la religión o el patriotismo fueron los temas más frecuentes sobre los que giró el contenido de las canciones populares, si bien su carácter tedioso hizo que poco a poco, con el paso del tiempo, fueran desapareciendo. No obstante, se dieron canciones novedosas que contaban cotilleos de la actualidad y calaron especialmente entre el pueblo. Algunas, y siguiendo el sistema procedente del período anterior, utilizaban una sílaba sin significado que se empleaba como exclamación al final de los versos o las frases, o como onomatopeya. Sirva de ejemplo, la canción *Oppekepe-bushi* que imita el sonido del clarín y aplica acompañamiento de un obstinato de *shamisen*, consistente en la repetición idéntica de una o varias notas en cada uno de los compases que componen la pieza. Esta técnica interpretativa fue muy utilizada en las salas de música japonesas por los músicos de *rakugo*. Así pues, la música popular de la era Meiji combinó las características de la música popular del período anterior y las de la música occidental. Fue muy famosa la canción

Norumanto-go chimbotsu no uta, que refiere la historia de un naufragio inglés en las costas de Japón, y en su composición une las melodías de la marcha *Batto-tai* (1885) compuesta para la Armada Imperial por el maestro de su banda, el francés Leroux, y la pieza de salón *Rappa-bushi*, que pertenece a la tradición de canciones con clarín.

Un nuevo intento fallido de fusión de elementos japoneses y occidentales es la *Colección de Música Popular Japonesa* (1892) de Y. Nagai y K. Kobatake, director y saxofonista de la banda del Castillo de Osaka, respectivamente, publicada por la Compañía Miki de Osaka; una colección que además ilustra sobre la importancia de la influencia china y sus instrumentos en la música japonesa. Sin embargo, y pese a presentar doble notación musical, las canciones populares incluidas en la citada colección, como muy bien explica Malm,[59] no resultaban apropiadas para los instrumentos occidentales, primeramente porque las piezas estaban arraigadas al sistema de escalas de la época Edo, y en segundo lugar porque la adaptación musical que se hizo para los instrumentos occidentales no era correcta.

La gran difusión de las canciones populares hizo plantearse a compositores de cierto prestigio la posibilidad de escribir este tipo de música. La canción *Kōjō no Tsuki* de Rentarō Taki (1879-1903) es resultado de este planteamiento. Su letra, obra del poeta Bansui Doi (1871-1952), expresa lo efímero de la vida. Curiosamente, esta pieza, a pesar de mostrar una clara intención de occidentalización, todavía conserva el recuerdo de los antiguos tonos japoneses.

Analizado todo lo expuesto hasta el momento, no puede hablarse durante el período Meiji de composiciones de relevancia dentro del estilo occidental. La evolución del proceso de

---

[59] MALM, W. P., "La música moderna en el período Meiji (1868-1912)" en *Artes escénicas de Japón*, enciclopedia web http://www.japonartesescenicas.org/musica.html (consulta 23 de enero de 2012).

aprendizaje era lenta y, excepcionalmente, al gunos alumnos podían salir a perfeccionar y ampliar sus estudios fuera del país. Entre estas excepciones se encontraría Yamada Koscak o Yamada Kosaku (1886-1965), compositor que adquirió cierto renombre. Koda Nobu (1870-1946) escribió una Sonata; Rentarō Taki (1879-1903) compuso un Minueto y una obra instrumental corta; Kitamura Suehara (1872-1931) escribió una cantata, *Roei no yume*, considerada por muchos la primera obra de carácter operístico.



Rentarō Taki (1879-1903)



Yamada Kosaku (1886-1965)



Koda Nobu (1870-1946)

Sin embargo, se trata de obras de escasa notabilidad y que plantearían a sus autores un problema, común a todos los músicos de la época, relacionado con el grado de compromiso que debían adquirir en sus composiciones con respecto a la aplicación de los estilos japonés y occidental. La respuesta no llegaría hasta el siguiente período Taishō (1912-1946), aunque bien se intentarían ofrecer algunas soluciones y así, debido a que el koto fue uno de los instrumentos más relacionados con la Escuela de Música de Tokyo, hubo un grupo de músicos de este instrumento que experimentaron en el campo de la composición, con nuevas afinaciones, técnicas y sonoridades derivadas de las occidentales. Lo cierto es que a finales del período Meiji,

la composición de estilo occidental apenas había iniciado su camino, a diferencia de la música de las escuelas y las canciones populares, que estaban en plena efervescencia. No sería hasta después de la II Guerra Mundial cuando los japoneses se dieron cuenta del gran potencial que contenía su música y que permitiría una composición de gran calidad, alejada de aquellas obras que, en un intento más o menos frustrado, con mayor o menor éxito, de conjunción de las músicas japonesa y occidental a través de la armonización de piezas japonesas se habían venido haciendo hasta el momento. Como muy bien expresa W.P. Malm y cito textualmente:

> "Si modernización significa crear para satisfacer el uso, estilo o gusto actual, entonces tan sólo partes de la escena musical Meiji pueden ser llamadas en verdad modernas. Sin embargo, la fascinación de la música Meiji recae primordialmente en los muchos legados de estilo antiguo que lograron fundirse con las nuevas corrientes y así crear productos que pudieran ser aceptados como históricamente modernos, pero que aun así no pudieran confundirse con nada diferente a lo japonés".[60]

La herencia japonesa en la música occidental. Japonismo musical

De la misma manera que el folklore japonés y las formas musicales foráneas han influido en algún modo en la música japonesa del período Meiji, no debe olvidarse que ésta también tuvo su grado de influencia en la música occidental.[61]

---

[60] MALM, W. P., "La música moderna en el período…", *op. cit.*

[61] AA. VV., *Mirada a Oriente*, Madrid, OCNE (Orquesta y Coros Nacionales de España), 2008. GUTIÉRREZ, L. M., "Japonismo musical", en CABAÑAS, P. y A. TRUJILLO (ed.), *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente.* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 124-139. KISHIBE, S. *et al.*, "Japan" en *The New Grove*

En el último cuarto del siglo XIX, con el desarrollo del colonialismo y con la difusión de las Exposiciones Universales, se populariza el conocimiento de las culturas lejanas y de sus gentes. Los numerosos viajeros que, desde Occidente, llegan a estas distantes tierras van a ofrecer una singular visión de las mismas, más idílica, evocadora y sugestiva que real, mostrando unos personajes exóticos, conquistando y alimentando la inspiración de los artistas occidentales que, sobre todo, desde la Vieja Europa, buscan nuevas vías de expresión y comunicación. Los músicos, que pudieron conocer, analizar y disfrutar de una música muy diferente a la que ellos estaban acostumbrados gracias a esas Exposiciones Universales, que mostraban como curiosidades las diferentes razas, costumbres exóticas y expresiones artísticas de esas tierras, utilizarían Asia Oriental como elemento recurrente y sugestivo. Los sonidos, en sus múltiples combinaciones, crearían una atmósfera que, junto al sentido poético, artístico y estético que deriva de la concepción musical propiamente dicha, transportaría al público hacia ese mundo diferente, lejano y en ocasiones desconocido. En este sentido, el fenómeno del Japonismo, a partir de la Revolución Meiji de 1868, generaría toda una serie de composiciones donde la música japonesa sería utilizada como un recurso musical que permitiría una reinterpretación novedosa y de efecto. Además, dentro del género operístico, Japón proporcionaría no sólo unos escenarios fantásticos, sino también el color musical de aquella tierra. Debussy (1862-1918), Stravinsky (1882-1971), Ketèlbey (1875-1959), o ya, posteriormente Messiaen (1908-1992), compusieron piezas de música instrumental inspiradas en Japón.

Dictionary of Music and Musicians (vol. G), London, Macmillan, 1980. SCHOLES, P.A., *Diccionario Oxford de la Música*, Barcelona, Edhasa, Hermes, Sudamericana, 1984.

En la última década del XIX surgirán una serie de operetas relacionadas con el País del Sol Naciente: *El Mikado* (1885) del libretista W. S. Gilbert (1836–1911) y el compositor Arthur Sullivan (1842–1900), *Madame Chrysanthème* (1893) de André Charles Prosper Messager 1853 - 1929), o *La Geisha* (1896) de Sydney Jones (1861-1946).



El Mikado, Gilbert y Sulivan. Cartel.



La Geisha, de Sydney Jones

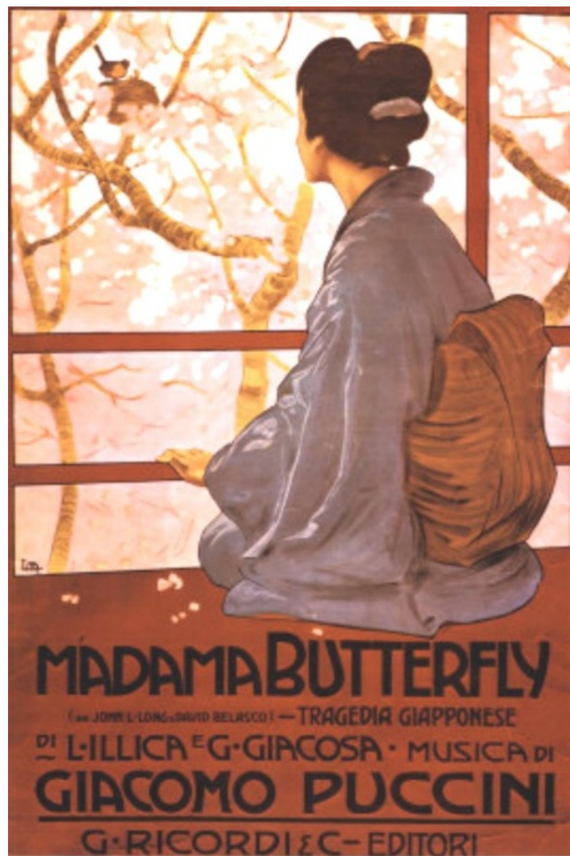
Pero sería Pietro Mascagni (1863-1945) en 1898, quien con su ópera *Iris* marcaría el camino de la que se convertiría en el pilar fundamental del Japonismo musical, *Madama Butterfly*[62] de Giacomo Puccini (1858-1924); una ópera que recoge todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa de finales del XIX y comienzos del XX. Tanto Mascagni, como Puccini trabajaron dentro de los principios de la corriente verista, bajo los supuestos de la novela realista, si bien la aplicación de los mismos fue distinta en cada uno de ellos. Mientras que Mascagni

[62] BOTERO, A., *Le donne di Puccini*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1984. GIRARDI, M., *Madama Butterfly, una tragedia en kimono*, Firenze, Teatro Comunale, 2003, pp. 123-135. GUTIÉRREZ, L.M., *La ópera de Puccini Madama Butterfly (1904) Estado de la cuestión y Fuentes Literarias*, Trabajo de investigación (DEA) dirigido por la Dra. Elena Barlés Báguena, Universidad de Zaragoza, 2004. GUTIÉRREZ, L. M., "Madama Butterfly: Fuentes. La creación de un mito", en BARLÉS, E. y D. ALMAZÁN (ed.), *La Mujer Japonesa: Realidad y Mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008, pp. 879-912. GUTIÉRREZ, L. M., "Madama Butterfly: Espejo de Oriente. Una Puesta en Escena Japonesa", *Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, *CEIAP* (Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico), n.º 1, 2006, pp. 503-526. GUTIÉRREZ, L. M., "Las últimas versiones del mito Madama Butterfly", en BARLÉS, E. y D. ALMAZÁN (ed.), *Japón y el mundo actual,* Zaragoza, Prensas universitarias, 2011 pp. 913-935. GUTIÉRREZ, L. M., "La influencia de Japón en Occidente. Madama Butterfly y el Japonismo musical", *Nihon yūkōkai. Revista de Cultura Japonesa,* año 2, n.º 4, 2008. GUTIÉRREZ, L. M., "Madama Butterfly, una aproximación a la ópera a través de las fuentes epistolares", *Actas del III Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, *CEIAP* (Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico), n.º 3, 2010, pp 321-247. GUTIÉRREZ, L. M., "Chrysanthème. Realidad o Leyenda. Pierre Loti y A.B. de Guerville. Dos imágenes de Japón", *Actas del III Foro Español de Investigación…, op. cit.,* pp 249-264. GUTIÉRREZ, L. M., "*Madama Butterfly* en la historiografía musical española. Las principales aportaciones del siglo XX", *AACADIGITAL*, n.º 11, 2010. GUTIÉRREZ, L. M., "Puccini. La creación del personaje y la atmósfera: *Madama Butterfly", ITAMAR, Revista de investigación musical. Territorios para el arte,* n.º 3, 2011, pp. 121-137. GUTIÉRREZ, L.M., "El escritor que inspiró a Puccini", *IMAN Revista de la Asociación Aragonesa de Escritores,* n.º 4, 2011. GUTIÉRREZ, L. M., "La otra cara de *Madama Butterfly*. Puccini y el Simbolismo", *Nihon yūkōkai. Revista de Cultura Japonesa,* n.º 7, 8 y 9, Gijón, 2012, pp. 45-51. GUTIÉRREZ, L. M., "El viaje de un mito: Madama Butterfly", en GARCÉS, P. y L. TERRÓN (ed.), *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*, Berna, Peter Lang publishing group, 2013, pp. 517-532. YOSHIHARA, M., "The flight of the japanese Butterfly: Orientalism, Nationalism and Perfomances of Japanese womanhood", *en Project Muse,* diciembre de 2004, pp. 975-1001. SHEPPARD, W. A., "Cinematic realism, reflexivity and the American 'Madame Butterfly' narratives", *Cambridge Opera Journal*, 17, 1, 2005, pp. 59-93. VAN RIJ, J., *Madame Butterfly. Japonisme, Puccini & the search for the real Cho-Cho-San*, Berkeley, California, Stone Bridge Press, 2001.

siguió fielmente el Verismo, Puccini lo utilizó a su conveniencia en la medida que le vino bien a sus fines, incluyendo muchas veces elementos de diferentes movimientos artísticos.



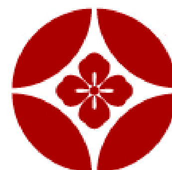
***Iris*,** Pietro Mascagni. Cartel



***Madama Butterfly*,** Giacomo Puccini, Cartel.

Madama Butterfly se considera una obra maestra en base al carácter de modernidad de la estructura compositiva y al laborioso trabajo de documentación y comprensión de una música

extraña y unos personajes muy diferentes a los occidentales que fueron presentados dentro de un ambiente exótico y a la vez veraz. Los temas japoneses se describen a través de diseños melódicos que utilizan la escala pentatónica y además, a diferencia de Mascagni, Puccini empleó auténticas melodías japonesas que después insertó en frases de carácter impresionista. Todo ello hizo de *Madama Butterfly* una ópera "diferente", que abrió nuevos caminos a la siguiente generación de compositores.



LAS ARTES JAPONESAS QUE FASCINARON A OCCIDENTE

El descubrimiento del arte japonés en Occidente durante la era Meiji

Elena Barlés Báguena
(Universidad de Zaragoza)

A la par que Japón abría sus puertas al mundo exterior y emprendía en el transcurso de la era Meii (1868-1912) un acelerado proceso modernización, Occidente comenzó a descubrir al archipiélago nipón. Este descubrimiento causó un inusitado interés y una singular fascinación que dio lugar al fenómeno del Japonismo, esto es, la presencia e influencia del País del Sol Naciente en la cultura y el arte occidentales en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. En esta época, Japón comenzó a estar presente en las costumbres sociales, en la moda, en la decoración de interiores, en la publicidad, en las artes escénicas, en la literatura, y, particularmente, en las manifestaciones artísticas de Occidente.

Una de las facetas que más llamaron la atención de Japón a europeos y norteamericanos fueron sus artes y no cabe duda que la admiración y la atracción que éstas suscitaron fueron claves en el proceso que condujo al Japonismo. Pero, ¿cuáles fueron los cauces a través de los que Occidente pudo conocer y apreciar el arte y la artesanía niponas?. Fueron las circunstancias históricas y sobre todo los avances tecnológicos del siglo XIX, época expansiva, revolucionaria en innovaciones y de gran desarrollo en los ámbitos del transporte y de los medios de comunicación, los que posibilitaron el encuentro de Occidente con esta cultura y su arte.

Las exposiciones universales e internaciones: el escaparate de Japón ante el mundo

Las exposiciones universales e internacionales que a partir del siglo XIX se celebraron en las grandes capitales del mundo, desempeñaron un papel muy importante en el paulatino conocimiento de Japón y su arte en Occidente.[63] Estas muestras a las que concurrían distintos países con productos de la más variada naturaleza, principalmente artículos industriales novedosos, pero también artesanales y artísticos, constituyeron un perfecto contexto para potenciar los contactos e intercambios comerciales y un medio muy eficaz para la difusión de la cultura y del saber de los diferentes pueblos. La popularidad de estas muestras, donde acudían numerosos visitantes de variada condición y procedencia, y su repercusión en los medios de comunicación (periódicos, revistas y otro tipo de publicaciones) hizo que dichas exposiciones fueran para todos los países escaparates ideales para estudiar el mercado así como para publicitar y promover los productos. Tras su apertura, el Japón Meiji fue consciente de su interés y comenzó a participar en ellas activamente, mostrando al público sus más singulares productos con el fin de dar fe de su vocación de modernidad y de desarrollo, para confirmar y ratificar ante el mundo la riqueza y el valor de su propia cultura y para fomentar su economía impulsando el comercio de exportación y, por ende, la producción tanto industrial como artesanal en el marco

---

[63] Un amplia bibliografía sobre exposiciones universales e internacionales en general puede encontrase en: GEPPERT, A. C. T.; J. COFFEY y T. LAU, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography*, Berlín, Freie Universität Berlin, 2006. Sobre la presencia japonesa en estas muestra el mejor repertorio bibliográfico es TRAGANOU, J., *Bibliography on Japan at International Expositions,* en *Japan Art History Forum*, disponible en jahf.net/files/exposition_bibliography.doc (consulta 14 de febrero d 2012).

de su política conocida como *shokusan kōgyō*.[64]

En efecto, el gobierno Meiji en su objetivo fundamental de crear un estado fuerte y modernizado hizo grandes esfuerzos para aumentar la producción tanto industrial como artesanal. El proceso de occidentalización del archipiélago tuvo significativas consecuencias en el sector de las manufacturas tradicionales. La desaparición del estamento samurái y la renovación del ejercito bajo modelos extranjeros hizo, por ejemplo, que la producción de armas y armaduras tradicionales decayera; los objetos de laca y otros materiales tan apreciados por los *shōgun, daimyō* y samuráis perdieron a sus clientes; la declaración del Sintoísmo como exclusiva religión nacional colocó a escultores y pintores budistas en una grave situación; y, durante un tiempo (al menos en los primeros momentos de la modernización), los mismos nipones, cegados por la atracción que producían los productos, instrumentos y costumbres de Occidente, desestimaron sus propios productos cotidianos.[65] Con el fin de preservar el arte tradicional, el gobierno Meiji alentó la producción de las artes y artesanías japonesas así como su exportación ya que pronto fue consciente que este tipo de objetos podrían sorprender y atraer a Occidente. Y en efecto fue así; los productos nipones que, arraigados a la tradición, se mostraron al público, pinturas (en biombos y *kakejiku*), lacas, cerámicas y porcelanas, pequeñas esculturas, bronces, esmaltes, muñecos, objetos de marfil, armas y armaduras, papeles, estampas, libros ilustrados, kimonos de seda, sombrillas y abanicos, etc. causaron, en líneas generales, gran impacto y comenzaron a cosechar un gran éxito, tanto por su belleza y originalidad como por su excelencia técnica. No

---

[64] Sobre este tema véase SATŌ, D., *Modern japanese art and the Meiji State: The politics of Beauty*, Nara, Getty Research Institute, 2011; en especial el capítulo titulado: "Arts and economy. *Shokusan kōgyō* and Japonisme", pp. 96-136.
[65] SATŌ, D., *Modern japanese art…, op. cit.;* YAMAMORI, Y., *Japanese Export Furniture: with particular Emphasis on the Meiji Era (1868-1912),* 1999. Tesis doctoral disponible en http://www.euronet.nl/users/artnv/chapter3.html (consulta: 12 de febrero 2012).

cabe duda que en esta positiva apreciación también fue importante la aparición en el propio Occidente de corrientes que reivindicaban el producto artesanal- fruto de una creatividad y esfuerzo personal, frente al producto industrial hecho en serie, fruto de la máquina (recordemos, por ejemplo a William Morris – 1834-1896-).

Sin el ánimo de ser exhaustivos, señalaremos algunos ejemplos de estas exposiciones que tan importantes fueron la difusión de Japón y de sus artes.[66] Fue en las exposiciones celebradas en Londres en 1862 y en París en 1867 cuando el público europeo puedo contemplar por primera vez en este tipo de muestras productos japoneses.

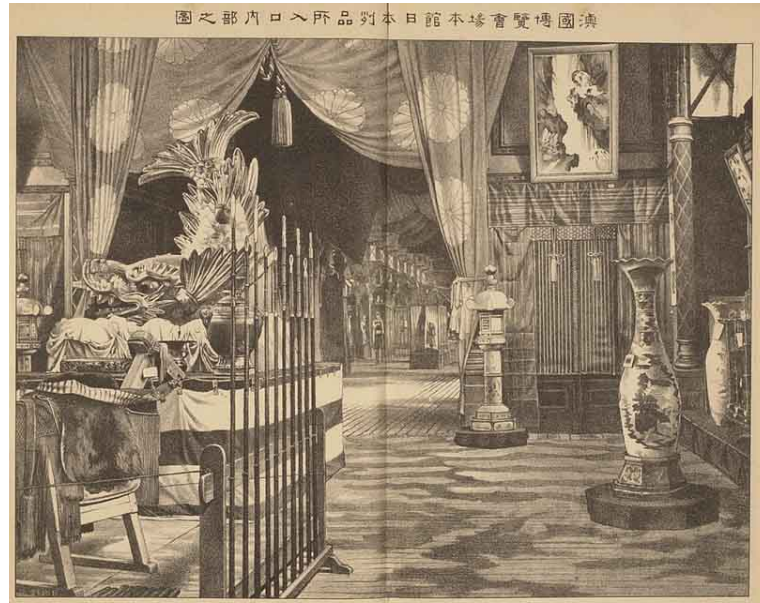
No obstante, fue la de Viena de 1873[67] la primera exposición internacional en la que el nuevo gobierno Meiji participó oficialmente. Por ello sus responsables se tomaran gran interés e intensificaron sus esfuerzos en ofrecer al mundo una imagen atractiva de su nación. La participación japonesa, que fue asesorada por H. Siebold y G. Wagener, ofreció las reproducciones del Gran Buda de Kamakura, y de la pagoda de Tennoji (Yanaka, Tokyo), la construcción de un santuario sintoísta y un jardín japonés de amplias dimensiones que fue el primero realizado en Europa, además de varias estancias donde se expusieron productos

---

[66] Para tener una visión general sobre la presencia de Japón en estas exposiciones, véase: KUEHN, K. S., "*Artistic Japan" at World Expositions, 1853-1900*, M.A. Thesis, University of Alabama, 2000. LACMA, *Japan Goes to the World's Fairs: Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867-1904*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2005. LOCKYER, A., *Japan at the Exhibition, 1867-1970,* Ph.D. Thesis, Stanford University, 2000. CONANT, E., "Refractions of the Rising Sun: Japan's Participation at International Exhibitions 1862-1910", en SATO, T. y WATANABE, T. (ed.), *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930,* Londres, Lund Humphries in association with Barbican Art Gallery and the Setagaya Art Museum, 1991.

[67] *Expositions where the modern technology of times was exhibited*, National Diet Library Japan, "Vienna International Exposition and Japonism", disponible en: http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1873-2.html (consulta: 20 de mayo 2011).

industriales, y especialmente artes y artesanías como grabados *ukiyo-e*, lacas, cerámicas, instrumentos musicales, muñecos, entre otros muchos objetos.



Entrada al pabellón de Japón, en la Exposición Universal de Viena (1873).

A partir de entonces, la presencia de tales tipos objetos en estas muestras fue recurrente y su producción fue impulsada por el gobierno nipón, dada la buena acogida que tenían en Occidente. De hecho, se creó con apoyo estatal, una empresa llamada Kiritsukōshō (1873-1891) para promover estas actividades artesanales, herederas del periodo Edo (1603/1615-1868), que

mantuvo el mismo y elevado nivel técnico del pasado y que llegó tener sucursales ciudades europeas y norteamericanas.[68]

La denominada *Centennial International Exhibition*[69] que tuvo lugar en Fairmount Park en Phidadelphia en 1876, en conmemoración del 100 aniversario de la firma de la Declaración de Independencia, constituyó la primera Exposición Universal celebrada en Norteamérica.



Exposición Internacional de Phidadelphia (1876).

[68] HIDA, T., *Meiji no yushutsu kōgei zuan: Kiritsu Kōshō Kaisha kōgei shitazushu*, Kyoto, Kyoto Shoin, 1987.

[69] *Imperial Japanese Commission on the International Exhibition at Phidadelphia, 1876. Official Catalogue of the Japanese Section and descriptive note on the industry and agriculture of Japan*, Phidadelphia, 1876. LAIDLAW, Ch. W., *The American Reaction to Japanese Art, 1853-1876*, Ph.D. Thesis, Rutgers University, 1996. LANCASTER, C., *The Japanese Influence in America*, New York, Abbeville, Press, 1983. GROSS, L. P. y T. R. SNYDER, *Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition*, Charleston, Arcadia Publishing, 2005.

En esta exposición, Japón fue una de naciones más participativas y de hecho fue de los pocos países que construyó edificios propios y la segunda nación (detrás de Gran Bretaña) que destacó en el volumen de envíos de productos a exponer. Es conocida la enorme inversión realizada por el gobierno nipón: incluso pagó los gastos de viaje para todos los expositores japoneses que deseaban asistir con sus objetos El gobierno Meiji levantó varios edificios característicos de la arquitectura tradicional japonesa y un jardín, típicamente japonés, primero de los conocidos en EE. UU., que causó una gran impresión.

Las Exposiciones de París de 1878, 1889 y 1900 supusieron la definitiva introducción de las artes decorativas y del grabado japonés en Europa.[70] En la muestra de 1878 en concreto, en una sala del Palacio de Trocadero, se expuso la colección de Emille Guimet, un industrial de Lyon, que había viajado por Asia, atesorando una extraordinaria selección de obras, a la que luego aludiremos. En la Exposición parisina de 1889 se instaló un Buda dorado colosal, procedente de Nara, y a través del marchante Samuel Bing se abrió una exposición de cuencos de té, bronces, peines, *netsuke* y máscaras, entre otros objetos. Destacaremos la Exposición Universal de París del año 1900, en la que se construyó un armonioso jardín que sirvió de contexto al conjunto de construcciones que materializaron la participación japonesa: un edificio principal, realizado en

---

[70] Sobre la presencia de Japón en las Exposiciones Universales de París, véase: BROMFIELD, D., "Japanese representation at the 1867 Paris International Exhibition and the European response toit", en RIX, A. y R. MOUER (ed.), *Japan's Impact on the World,* Canberra, Japanese Studies Association of Australia, 1984. LEVITT-PASTUREL, D., "Critical Response to Japan at the Paris1878 Exposition Universelle", *Gazette des Beaux-arts*, n.º 119, París, febrero 1992, pp. 68-80. MABIRE, J. Ch. (ed.), *L'Exposition universelle de 1900*, París, L'Harmattan, 2000. PASCAL, O., *Les Expositions universelles de Paris*, París, Ramsay, 1982. SALACROUP, A., "Pavillons japonais aux Expositions Universelles" en *Le Japonisme en architecture,* Travail Personnel de Fin d'Etudes pour l'obtention du diplôme d'architectes obtenu en juin 1993 à l'Ecole d'Architecture de Normandie-Darnétal, disponible en: http://laurent.buchard.pagesperso-orange.fr/Japonisme/OUVERT_2.htm. (consulta 1 de diciembre de 2011).

madera, inspirado en el Kondō del templo Hōryū-ji (Nara) y otras dependencias complementarias, lugares donde pudieron contemplarse más allá de las artesanías, obras magnas como esculturas budistas, *kakemono*, toda una serie de obras del género Rimpa y la obra de numerosos artistas vinculados con la corte imperial. Fue el comisario de la exposición de Japón Hayashi Tadamasa, al que luego aludiremos, y tuvo un enorme éxito.



Pabellón japonés en el Palacio de la Industria en la Exposición Universal de Barcelona de 1888
Grabado xilográfico, publicado en *La Ilustración Española y Americana*, n.º 43, 22 de noviembre de 1888.

No podemos dejar de mencionar que también en España tuvo lugar una Exposición Universal en el año 1888 que se celebró en la cosmopolita ciudad de Barcelona.[71] Esta

---

[71] ALMAZÁN, D., "Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China", *Artigrama,* n.º 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 85-104. NAVARRO, S.: "Arte japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y el Japonismo en Cataluña", *Actas del IV Congreso de*

Exposición, el mayor acontecimiento económico y cultural de la década acaecido en nuestro país, fue comentado ampliamente por la prensa contemporánea y, por su puesto, no faltaron las referencias sobre el pabellón japonés. Como en el caso de todas las demás exposiciones, la presencia de piezas artísticas marcó un hito fundamental en proceso de conocimiento por parte del pueblo del arte de aquel lejano país de Oriente y muchos de los productos expuestos fueron comprados por instituciones o coleccionistas particulares cuyas adquisiciones en algunas ocasiones pasarían con el tiempo a engrosar los fondos de los museos.

Volviendo de nuevo al caso norteamericano, destacaremos Exposición Universal de Chicago, también llamada *World's Columbian Exposition*[72] que tuvo en lugar 1893. En la muestra destacó un singular edificio, inspirado en el conocido Pabellón del Fénix del Byōdō-in, en cuyo interior se exhibían contenidos relativos a la trayectoria histórica y artística de Japón. La Exposición Universal de San Luis, también llamada *Louisiana Purchase Exposition*[73] tuvo lugar en 1904, en la ciudad de San Luis (Misuri). En esta muestra Japón tuvo una importante participación que le llevó a la construcción de réplicas de antiguos edificios históricos nipones (la Puerta de Yomei-mon del santuario de Nikkō, el Pabellón de Oro o Kinkaku-ji, el salón de recepciones del

---

Hispanistas de Asia, Seúl, 1996, pp. 805-809. SHIRAISHI, M.: "Exposición Universal de Barcelona, 1888, Sección Japón", en *Japón. Hacia el siglo XXI: un enfoque pluridisciplinario y multicultural en el avance del conocimiento. Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Madrid, Asociación de Estudios Japoneses en España, 1999, pp. 93-102.

72 APPELBAUM, S., *The Chicago World's Fair of 1893,* Nueva York, Dover Publications, 1980. NOTOJI, M., "Civilization Illuminating the World: The United States and Japan at the World's Columbian Exposition of 1893", *Journal of Human and Cultural Studies,* n.º 20.3/4, Tokyo, Otsuma Women's University, 1989, pp. 259-84. OKAKURA, K., *The Ho-o-den (Phoenix Hall), An Illustrated Description of the Buildings Erected by the Japanese Government at the World´s Columbian Exposition, Jackson Park, Chicago*, Tokyo, K. Ogawa, publisher, 1893.

73 CHRIST, C. A., "Japan's Seven Acres: Politics and Aesthetics at the 1904 Louisiana Purchase Exposition", *Gateway Heritage*, n.º 17.2, 1996, pp. 2-15. LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION COMMISSION, *Final Report of the Louisiana Purchase Exposition Commission,* Londres, The Echo Library, 2008.

palacio imperial de Kyoto, viviendas tradicionales, casas de té, pagodas, etc.) así como la recreación de un jardín con lago, inspirado en los jardines imperiales de Tokyo. En el interior de las edificaciones se exponían, entre otros, numerosos productos artísticos sedas, juguetes, abanicos, cerámicas, esculturas y pinturas.

La expansión del comercio internacional y el coleccionismo, la pasión por el arte japonés

Otra circunstancia que permitió el conocimiento directo del arte de Japón fue el desarrollo del comercio internacional y el consiguiente fenómeno del coleccionismo de arte. Desde tiempos remotos Occidente siempre había experimentado una singular fascinación por el exótico, misterioso y desconocido Oriente y sus productos. Ya en el siglo XVI, los portugueses iniciaron contactos comerciales directos y establecieron rutas mercantiles con India, China, Japón y otros puntos de sudeste asiático y, a partir de comienzos del siglo XVII, surgieron en Holanda, Inglaterra y Francia las llamadas Compañías de las Indias Orientales que llevaron hasta Europa numerosos objetos artísticos asiáticos. Tales piezas, venidas de las lejanas tierras, fueron a lo largo de la Edad Moderna atesoradas apasionadamente por reyes, príncipes y nobles, que las adquirieron como signo de lujo y estatus superior. Fue sin embargo en el siglo XIX, cuando Occidente optó por una política imperialista y expansionista, cuando el comercio se liberalizó dando fin a las compañías privilegiadas y al proteccionismo económico, y cuando los sistemas de transporte y navegación mejoraron ostensiblemente; fue entonces cuando tuvo lugar la vertiginosa expansión e intensificación del comercio internacional que posibilitó la adquisición de productos de todo tipo procedentes de Asia Oriental y particularmente de Japón, gracias a la

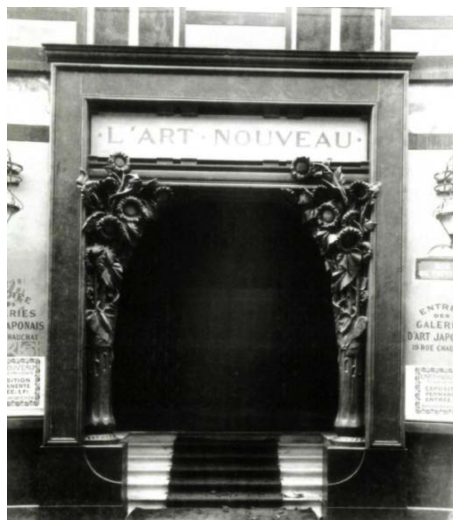
apertura de sus puertos y a establecimiento de tratados comerciales. Esta circunstancia, así como a los evidentes valores de los objetos artísticos y artesanales del País del Sol (obras de sutil belleza, alta calidad técnica y novedosa estética que las exposiciones universales e internacionales dieron a conocer) y la creciente moda por todo lo japonés que se expandió por los países occidentales, potenciaron sobre manera el fenómeno del coleccionismo.

En las principales ciudades occidentales, especialmente en las de aquellas naciones que tenían fluidas relaciones comerciales y diplomáticas con el Extremo Oriente, comenzaron a abrirse tiendas especializadas y almacenes que vendían productos de Asia Oriental. A título de ejemplo, señalaremos algunos casos de Francia y Gran Bretaña, donde fueron especialmente numerosas.

Entre 1860 y 1914 localizamos en París, cuna del Japonismo, numerosas tiendas dedicadas a la venta de productos que importaban desde Japón,[74] de las que citaremos las más importantes. La primera de ellas *La Porte Chinoise*, propiedad del Sr. Bouillete, fue la primera tienda de objetos nipones que abrió sus puertas en París en 1861. A ésta le siguió *L'Empire Chinois* del Sr. Decelle, abierta, entre 1862 y 1885. El matrimonio Desoye mantuvo su negocio, *Jonque Chinoise*, desde 1863 hasta 1888. También en la tienda de antigüedad Madame Langweil (a partir de 1890) se vendieron obras japonesa así como en los establecimientos de Madame Hatty (entre 1889 y 1895) y de Ernst Le Veel (abierto en 1900). Sin embargo, son dos los comerciantes más

[74] AITKEN, G. *et al.*, *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet a Giverny,* París, Maison de Monet-Giverny, La Bibliotèque des Arts, 1998, pp. 17-22. FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., "Las fuentes y lugares del Japonismo", *Anales de Historia del Arte*, n.º 11, 2001, pp. 329-356.

sobresalientes. El primero fue Siegfried Bing (1838-1905),[75] más conocido como Samuel Bing. Fue un marchante de arte alemán que, en 1854, se trasladó a Francia donde desarrolló su trayectoria profesional. Fundamentalmente se dedicó a la importación y venta de objetos y obras de arte de países asiáticos, especialmente de Japón, así como la exportación de productos franceses al archipiélago a través de una oficina en Yokohama. Los establecimientos de Samuel Bing, fueron numerosos, llegó a tener cuatro en funcionamiento al mismo tiempo. La más renombrada de sus tiendas fue la famosa galería de arte, *l'Art Nouveau*, abierta en 1895, a la que acudían artistas, literatos y eruditos que deseaban coleccionar arte japonés. Su actividad comercial se extendió por toda Europa, gracias a una política de exposiciones que le llevó a recorrer las diferentes capitales europeas y sus ciudades más importantes.



Maison de l'Art Nouveau,
22 rue de Provence and 19 rue Chauchat, Paris.

[75] WEISBERG, G. P., E. BECKER, E. y E. POSSÉMÉ (ed.), *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing*, Barcelona, Lunwerg editores, 2004.

También se instalaron en París japoneses para vender los objetos de su país. El más importante sin duda fue el japonés Tadamasa Hayashi (1853-1906)[76] que había llegado a la capital francesa en 1878 con motivo de la Exposición Universal, en la que organizó la sección nipona para el evento, y que además trabajaba para la citada compañía japonesa Kiritsukōshō que se dedicaba desde 1874 a exportar obras de arte, abrió en 1878, su propia tienda en París. *Wakai et Hayashi et Cie* se instalaron en el 65 de la rue de la Victorie entre 1886 y 1902, quedando al mando de Hayashi desde 1890. Esta empresa sería la fuente de muchas de las piezas que conformarían colecciones en esta época. Hayashi también actúa como experto asesorando museos y a coleccionistas, reuniendo a su alrededor a artistas e intelectuales a los que ayudó en sus investigaciones y escritos proporcionándoles traducciones de textos japoneses, entre otras cosas. También otro medio para adquirir objetos japoneses fueron las subastas que se celebraron fundamentalmente en el *Hôtel Drouot* y la *Galería Durand-Ruel*.[77] Asimismo en Londres sabemos que había casas comerciales que vendían productos de Japón. Es el caso del establecimiento *Farmer and Roger's Oriental Warehouse* que distribuyó muchos objetos artísticos, incluidos los traídos de Japón, con ocasión de la Exposición Universal de Londres y el del conocido Liberty, fundada en 1875 por Arthur Lasenby.[78]

No podemos dejar de comentar que incluso en España (aunque obviamente en menor medida porque tan apenas había comercio directo con Japón), se abrieron tiendas de objetos

---

[76] KOYAMA-RICHARD, B., "Le marchand d'art Hayashi Tadamasa (1853-1906): un lien entre le Japon et l' Occident", *Nouvelles de l'estampe,* n.º 189, 2003, pp. 7-21.
[77] DUBOIS, J., "Quelques Ventes parisiennes et quelques catalogues de collections japonaises", en *Association France Japon Nord,* disponible en http://membres.multimania.fr/cherrycell/ventescat.htm (consulta 2 de marzo de 2012)
[78] ADBURGHAM, A., *Liberty's: A Biography of a Shop*, Londres, George Allen & Unwin, 1975.

japoneses, tal y como han revelado los estudios de Ricard Bru.[79] En Madrid, por ejemplo, se podían adquirir productos nipones en *La Japonesa* (la más antigua calle Cádiz, 16 y calle Mayor, 15), *Sobrinos de Martínez Moreno*, *Sucesores de Pallares Aza* y *Artículos de Japón*, entre otros establecimientos.





Anuncio publicitario (finales siglo XIX) y edificio de la antigua tienda *Bruno Cuadros* Rambla, n.º 82 (Barcelona)

Pero sobre todo fue en la cosmopolita ciudad de Barcelona donde se crearon un mayor número de tiendas. La *Botiga de Vidal* de Francesc Vidal i Jevellí quien creó las industrias *F. Vidal*

---

[79] BRU, R., "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona 1868-1887", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, n.º 21, Barcelona, 2008, pp. 57-86. BRU, R., "El comerç d'art japonès a Barcelona, 1887-1915", *Locus Amoenus*, n.º 10, 2009-2010, pp. 259-277. BRU, R., "*Ukiyoe* en Madrid. Las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte Moderno y su legado en el Museo Nacional del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 19, núm. 47 (2011), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 154-171.

y Compañía, y abrió dos sucursales en París y Madrid; *Bruno Cuadros* cuyo edificio se conserva en la Rambla, n.º 82; el establecimiento denominado *El Mikado*, inaugurado en propiedad de Odón Viñals que comerciaba directamente con Japón y que llegó a abrir sucursales de la tienda en Madrid, Sevilla y Valencia; *Casa Busquets*; *Almacenes del Japón* del empresario Santiago Gisbert que abrió varias sucursales que se encontraban en el casco viejo de la ciudad; el almacén de la sociedad *Clapes y Compañía*; y *El Celeste Imperio*; fueron, entre otras, los establecimientos donde se vendían productos artísticos y artesanales nipones.

Este fluido mercado permitió que en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, sobre todo en Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Estados Unidos, surgieran numerosos coleccionistas de arte japonés.[80] Gran parte de ellos fueron miembros de la acomodada burguesía que, atraídos por lo exótico, quisieron o bien adornar sus salones con

---

[80] Sobre la identidad de los coleccionistas de arte japonés véanse las referencias aportadas por WEBER, V. F., *Ko-ji hō-ten: dictionnaire à l'usage des amateurs et collecttionneurs d'objets d'art japonais et chinois,* Nueva York, Hacker Art Books, 1965. También pueden encontrarse comentarios sobre la personalidad de estos coleccionistas en AA. VV., *Printed Treasures: Highlights from the Museum of Fine Arts, Boston*, Tokyo, Museum of Fine Arts, Boston, Nikkei Inc., 2008, pp. 240-244. AA. VV., *Ukiyo-e. Imágenes de un mundo efímero. Grabados japoneses de los siglos XVIII y XIX de la Bibliothèque Nationale de France*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2008, pp. 11-16. BERGER, K., *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge Univerit Press, 1993, pp. 88-106 y 176-183, BINCSIK, M., "European collectors and Japanese merchants of lacquer in 'Old Japan': Collecting Japanese lacquer art in the Meiji period (1868–1912)", *Journal of the History of Collections*, vol. 20 (2), Oxford, 2008, pp. 217-236. IMAI, Y., "Changes in French Tastes for Japanese Ceramics", *Japan Review*, 2004, n.º 16, pp. 101-127. KREINER, J. (ed.), *Japanese Collections in European Museums*, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005, 2 vols. NARAZAKI, M., LANE, R., *Masterpieces of Japanese prints: Ukiyo-e from the Victoria and Albert Museum*, Tokyo, Kodansha International, 1999, pp. 24-38. PATE, A. S., *Japanese Dolls: The Fascinating World of Ningyo,* Hardcover, Tuttle Publishing, 2008.

este tipo de objetos como signo de gusto y distinción, o bien atesorarlos por un auténtico afán coleccionista. También fueron seducidos por la estética de este arte, intelectuales, críticos de arte, literatos, e artistas. Algunos de los más importantes coleccionistas fueron viajeros o visitantes occidentales que estuvieron en Japón que, desde mediados del siglo XIX, se convirtió en un verdadero foco de atracción. En esta época acudieron a las islas numerosos diplomáticos, comerciantes, misioneros, artistas, escritores, y periodistas que quedaron hechizados por sus paisajes, gentes, tradiciones y artes, así como académicos y expertos en diversos campos del saber que, como se ha dicho, fueron solicitados por las autoridades japonesas para guiar el proceso de modernización y que residieron en el archipiélago durante largas temporadas. Podemos afirmar que la nómina de visitantes occidentales que fueron a Japón en esta época (muchos de los cuales escribieron y publicaron libros sobre el país) fue realmente muy extensa; la mayoría procedían de Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia, Estados Unidos, etc., países que mantuvieron con el archipiélago estrechos vínculos diplomáticos, comerciales y culturales. Un buen número de ellos pudiendo adquirir in situ obras de arte, forjando importantes colecciones. Otros muchos las adquieron en tiendas espacializadas de la grandes capitales occidentales o en las exposiciones universales e internacionales.

Significativamente, las piezas que se coleccionaron en esta etapa no fueron aquellas obras que los artistas japoneses, en especial pintores y escultores, comenzaron a realizar bajo el influjo occidental. El artículo de Fernando García Gutiérrez incluido en este estudio, da amplia cuenta de este fenómeno. Más bien, las obras que adquirieron mayoritariamente europeos y americanos fueron aquellos objetos, sobre todo artesanías y artes decorativas, que técnica y estéticamente estaban arraigadas en la tradición artística nipona. Una parte de las obras que llegaron a

Occidente fueron productos de cronología anterior a la modernización del país (en especial del periodo Edo -1603/1615-1868-). Tales objetos antiguos habían caído en desuso en el propio Japón a causa de la modernización o no tenían por entonces la valoración que antaño tuvieron. Otras piezas fueron creadas específicamente para el consumo exterior, aunque siempre siguiendo las técnicas tradicionales;[81] un tipo de producción fomentada, como se ha dicho, por el propio gobierno Meiji, cuya exportación, tras una fase inicial de apoyo estatal, recaería en empresarios privados. Muy frecuentemente estos productos respondían a las preferencias de europeos y americanos a los que atraían aquellas obras que reflejaban la prototípica imagen del Japón tradicional, sugerente y lejano, que se generó en la época y que enamoró a los occidentales; eran piezas que recogían temas como las delicadas mujeres japonesas envueltas en kimonos y los valientes samuráis; los monumentos y paisajes más representativos (caso del Monte Fuji), la naturaleza y sus elementos característicos de cada estación, tipos populares o personajes extraídos del mundo religioso o de las leyendas y cuentos, etc. Asimismo algunos de los objetos hechos para la exportación se adaptaron a determinados gustos y usos propios de Occidente; es el caso por ejemplo de los juegos de té o café, tarjeteros, carnets de baile, figuras decorativas, muebles gabinetes, etc.

Se coleccionaron fundamentalmente artes decorativas, especialmente muebles y delicados objetos lacados (en este libro comentados por Yayoi Kawamura); marfiles, bien piezas de uso

---

81 Véase: JAHN, G., *Meiji Ceramics: The Art of Japanese Export Porcelain and Satsuma Ware 1868-1912,* Stuttgart, Arnoldsche Verlagsanstalt, 2004. YAMAMORI, Y., *Japanese Export… op. cit.* SCHAAP, R. (ed.), *Meiji: Japanese Art in Transition. Ceramics, cloisonné, lacquer, prints, illustrated books, drawings and paintings from the Meiji period (1863-1912),* Leiden, The Netherlands, Society for Japanese Arts and Crafts, 1987. UENO, N. (ed.), *Japanese arts & crafts in the Meiji Era*, Tokyo, Pan-Pacific Press, 1958. IMPEY, O. R. y J. SEAMAN, *Japanese decorative arts of the Meiji period, 1868-1912,* Oxford, Ashmolean Museum, 2005.

cotidiano o decorativos como *netsuke* u *okimono* (aquí glosados por M.ª Pilar Cabañas); y objetos de cerámica y porcelana (reseñados posteriormente por Muriel Gómez). También se adquirieron objetos de metal y piezas esmaltadas, como jarrones, quemadores de incienso y, sobre todo, objetos vinculados al atractivo icono del samurái como las espadas y los *tsuba* o los guardamanos de la espada japonesa, estas últimas muy frecuentes en las colecciones de la época. En estas manufacturas del metal, Japón contaban desde el pasado con excelentes maestros y, de hecho, los occidentales quedaron impresionados por sus trabajos (de excelente técnica con incrustación complejas y bellas tallas y con diversas aleaciones policromadas) que ganaron una excelente reputación. Muchos aspectos llamaron la atención de Japón tradicional pero quizá lo que más fascinó en Occidente fue la mujer japonesa en su imagen de delicada geisha o sumisa esposa, llena de feminidad, dulzura y delicadeza. La mujer japonesa era uno de los temas más comentados en los libros y artículos de prensa occidentales redactados sobre la época sobre Japón. No es extraño que los kimonos de seda, los abanicos y las sombrillas, elementos por excelencia del atuendo femenino de la japonesa, fueran exportados en considerables cantidades y vendidos en las tiendas europeas y americanas para su uso cotidiano (ya que pasaron a formar parte incluso de las modas femeninas occidentales) o como objetos de colección. Pero, particularmente el coleccionismo de estampas y libros ilustrados del género conocido como *ukiyo-e,* fue especialmente importante, tal y como veremos en el artículo del profesor David Almazán. Por una parte, la propia naturaleza estas obras hacia que fueran fáciles de coleccionar por su precio relativamente accesible al público (dado en el mismo Japón no constituían unos productos especialmente cotizados) así como por su abundancia y cómodo transporte. A ello había que añadir que estos grabados causaron una especial fascinación por reproducir la imagen exótica del

Japón (bellas y delicadas mujeres, expresivos actores de teatro kabuki, espectaculares paisajes y monumentos, etc.) y por ofrecer unos principios y recursos estéticos muy novedosos, que impactaron profundamente en el ambiente artístico de la época, ávido de renovación. Obras de los que se consideraban los grandes maestros del periodo Edo (Harunobu, Tori Kiyonaga, Utamaro, entre otros, y, sobre todo, Hokusai e Hiroshige,) pero también de los artistas de la era Meiji fueron adquiridas apasionadamente. También se coleccionaron pinturas, siendo la escuela Rimpa una de las más apreciadas que gozó de gran reconocimiento en las exposiciones universales y que tuvo una gran influencia en los artistas occidentales, tal y como demuestran recientes investigaciones.[82]

Tradicionalmente se ha afirmado que los coleccionistas occidentales prefirieron aquellos objetos japoneses que cultivaban una estética decorativa, suntuosa y colorista; sin embargo algunos estudios revelan que la realidad fue más compleja. Últimas investigaciones,[83] especialmente las realizadas en el campo de las colecciones francesas de cerámica creadas en esta época, ponen en evidencia que si bien en un principio se coleccionaron preferentemente objetos de las vistosas, coloristas y ornamentadas producciones de Satsuma y Kutani (también la cerámica Hirado), con el paso del tiempo, sobre todo después de la década de los 80 del siglo XIX, algunos coleccionistas, que tuvieron una mayor y más profunda información sobre la variedad y versatilidad de la cerámica japonesa, adquirieron cerámicas de un singular sabor japonés, vinculadas a la ceremonia del té (*chanoyu*) que obedecían a una estética de la simplicidad y sobriedad (*sabi-wabi*), como es el caso de las piezas Raku, Bizen, Hagi, o Seto. De hecho, y ya

---

[82] FURUTA, R. y R. NAKAMURA, *Rimpa*, Tokyo, National Museum of Modern Art, 2004.
[83] IMAI, Y., "Changes in French …", *op. cit*.

de una manera general, podemos afirmar que las colecciones que se forjaron en este periodo varían no solo en su extensión sino también en su calidad ya que no cabe duda que un mayor grado de conocimiento sobre el arte de Japón por parte del coleccionista, bien por su contacto directo e *in situ* con las piezas y especialistas nativos, o por su formación a partir de publicaciones que, en transcurrir de tiempo, fueron redactadas por expertos, llevaban a adquirir piezas más refinadamente japonesas, de mayor valor artístico y autenticidad, más allá del exotismo y de los productos realizados para la exportación que a veces respondían a estereotipos.

Tal y como veremos posteriormente muchas de las colecciones de arte nipón creadas en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX no se quedaron ocultas a los ojos del público, sino que fueron mostradas gracias a la celebración de exposiciones de carácter temporal, impulsadas muchas veces por los mismos coleccionistas. Asimismo algunos museos o instituciones compraron obras o aceptaron donaciones de objetos nipones, fondos que también fueron expuestas de forma permanente o temporal, e, incluso, alguna colección personal, dio lugar a la apertura de museos específicos. Todo ello posibilitó la percepción directa de diversas y manifestaciones artísticas del pueblo japonés y sirvió para potenciar su difusión y apreciación entre la ciudadanía. Además tales exposiciones dieron lugar a la publicación de estudios y catálogos que, además de ser testimonio de la entidad de las colecciones, sirvieron para ampliar y profundizar en el conocimiento del arte nipón. En cualquier caso, hemos de subrayar la enorme importancia de las colecciones creadas en esta época ya que, de hecho, son las que conforman

muchos de los fondos de las grandes colecciones que hoy podemos contemplar en los museos e instituciones públicos y privados de Occidente.[84]

Publicaciones sobre arte japonés en lenguas occidentales. Japón y su arte a través de textos e ilustraciones

Uno de los más importantes cauces a través de los cuales el arte japonés fue dado a conocer en Occidente fueron los libros y los artículos publicados en la prensa o en revistas de carácter general o especializado que de una manera más o menos profunda o más o menos extensa

[84] Puede verificarse esta realidad en los amplios estudios que se han realizado sobre las colecciones de artes niponas fuera de Japón. AA.VV., *Kaigai shozai Nihon bijutsuhin chōsa hōkoku* (Catalogue of Japanese Art in Foreign Collections), Tokyo, Association of Scientific Research on Historic and Artistic Works of Japan, 1991 (recoge el estudio particular de las más importantes colecciones japonesas en el mundo: Metropolitan Museum of Art en New York; Mary and Jackson Burke Collection y Mary and Jackson Burke Foundation, en New York; Philadelphia Museum of Art; Price Collection; Asian Art Museum en San Francisco; National des Arts Asiatiques en París, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, etc.). AA. VV.: *Kaigai Nihon bijutsu chōsa purojekkuto* (Japanese Art Abroad Research Project) Nichibunken sōsho series, Tokyo, Nichibunken, 1993-95, 5 vols (recoge el estudio de las colecciones de Rusia y el este de Europa: Pushkin State Museum of Fine Arts; State Hermitage Museum; The Náprstek Museum; National Gallery, Prague; and Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts. Budapest). AA. VV.: *Japanese Art: The Great European Collections*, (ed: Ikuo HIRAYAMA, Tadashi KOBAYASHI, John BESTER), Tokyo, Nueva York, Londres, Kodansha International, 1994-1997, 12 vols (vol. 1, vol. 2 y vol. 3: The British Museum; vol. 4: The British Library / Deutsch Reisende in Meiji Japan Victoria and Albert Museum / The Ahmolean Museum, Oxford; vol. 5: The Chaster Batty Library, Dublín; vol. 6: Musée Guimet, París; vol. 7: Museum für Ostasiatische Kunts, Berlín; vol. 8: Museum für Ostasiatische Kunts, Köln; Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden; vol. 11: Österreichisches Museum für Angewandte Kunts, Viena/Nápretek Museum and Nacional Gallery, Praga / The Museum of Applied Arts, Budapest; vol. 12: Seleted Japanese Arts in Europe). KREINER, J. (ed.). *Japanese Collections in European Museums*. Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005, 2 vols. (ofrece una reseña de la colecciones más importantes europeas). Véase también la web *Collections of Japanese Art Online and in Print* en la que la Dra. Rosina Buckland, Conservadora del Museo Británico y especialista en arte japonés, y Henry Smith, Director de *Kyoto Consortium for Japanese Studies*, nos ofrecen una amplísima información sobre bibliografía relativa al tema y sobre los catálogos on-line de obras de colecciones de arte japonés en museos de todo el mundo. Esta página web se encuentra disponible en el enlace: http://www.columbia.edu/~hds2/BIB95/00art_images_buckland.htm (consulta el 2 de febrero de 2012).

aludieron las manifetasciones artísticas niponas.[85] El desarrollo de las técnicas de impresión e ilustración que tuvo lugar en el siglo XIX y que favoreció el aumento de la producción de los impresos, las posibilidades de poder acceder a ellos más fácilmente gracias a su menor coste y a creación de lugares comunes de lectura (bibliotecas públicas, bibliotecas de ateneos y casinos; todo ello fruto de la citada centuria), dieron lugar a que los libros, los periódicos y las revistas fueran, más que en cualquier otra época pasada, excelentes medios de difusión de contenidos. Además las nuevas posibilidades brindadas por las técnicas para la reproducción de imágenes (xilografía a contrafibra y diversos sistemas de reproducción fotomecánica, creadas precisamente en este siglo) hicieron que estos impresos fuesen especialmente atractivos.

La tipología de los libros que dieron a conocer el arte japonés publicados en lenguas occidentales en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, es muy variada y puede articularse en diferentes grupos.

Las impresiones generales sobre Japón

Como se ha señalado reiteradamente fueron muchos los occidentales que en la era Meiji viajaron a Japón, bien en calidad de consejeros o expertos, bien como diplomáticos o comerciantes o bien como simples visitantes o interesados. Muchas de las experiencias adquiridas en estos contactos tuvieron su plasmación escrita en publicaciones que tuvieron

[85] Para una aproximación al tema véase BARLÉS, E.,. "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, n.º 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2003, pp. 23-82. CABAÑAS, M.ª P., "Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y primeras décadas del XX", en AA. VV., *Correspondencia e Integración de las Arte*, Málaga, CEHA, Universidad de Málaga, 2004, pp. 121-130. E., FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E., "Las fuentes…", *op. cit.*

amplia expansión y que, en algunos casos, fueron traducidas a varios idiomas.[86] Estas obras, donde se ofrecía una visión de los aspectos más destacados del país, no trataban específicamente el arte nipón, pero en ellas eran frecuentes las alusiones a la belleza, exotismo y virtuosísimo técnico de las artes tradicionales japonesas. Su interés, por tanto, no se encuentra en la cuantía y profundidad de las noticias aportadas sobre este tema sino en el hecho de que, al tener tanta difusión, constituyeron una de las primeras y más fáciles aproximaciones que el público general pudo tener a estas manifestaciones. Asimismo, estas publicaciones fueron fundamentales en la creación del "mito de Japón" que, en buena medida, impulsó el coleccionismo. Obviamente la veracidad y profundidad de los contenidos de estos libros de carácter general difieren en unos u otros, dependiendo de la cronología de su redacción, del tiempo de estancia que el autor tuvo en las islas, de los fines concretos de la publicación, y, sobre todo de la actitud general adoptada por los escritores ante la nueva cultura y de su voluntad de documentarse sobre ella. No es lo mismo un libro de viajes o una crónica de impresiones (que siempre tiene un punto de subjetividad), que

---

[86] Buenos repertorios de autores y obras occidentales sobre Japón en la Era Meiji pueden encontarse en: BEILLEVAIRE, P., L*e voyage au Japon: anthologie de textes français, 1858-1908,* Paris, Robert Laffont, 2001. CIAPPARONI, T., P. FEDI y M. LUCIDI, *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912),* Roma, Centro stampa Università Roma La Sapienza, 2007. ROGALA, J., *A collector's guide to books on Japan in English: an annotated list of over 2500 titles with subject index,* New York, Routledge, Japan Library, 2001. Especialmente interesante es el C*atalogue of pre-1900 printed boks on Japan in european languages housed in the library of the International Resesarch Center for Japanese Studies,* disponible en: http://shinku.nichibun.ac.jp/gpub/top_e.html (consulta 5 de febrero de 2012). Este completísimo catálogo on line es una base de datos de los libros escritos en lenguas europeas, anteriores a 1900, que encuentra en la biblioteca del Centro Internacional de Investigaciones para Estudios Japoneses. Asimismo, remitimos a los resultados del Proyecto I+D (Ref: CSO2009-08530, I. P.: Lourdes Terrón, Universidad de Valladolid),): *Relaciones sociales e institucionales. La imagen de Japón en los relatos de viajeros y la obra de autores conocidos de las literaturas inglesa, francesa e hispánica de finale del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX* (véase la página web http://www.watatsumi.org/catalogo.php?seccion=consultas -consulta el 10 de febrero de 2012-). Muchos de los libros que se mencionarán en el presente texto se encuentran digitalizado en la web Internet Archive (http://archive.org/ -consulta 10 de enero de 2012-).

un libro de introducción sobre Japón redactado con una intención de dar una información fidedigna sobre el país; no es lo mismo que el libro haya sido escrito por un aventurero, un periodista o un literato que por diplomático, un misionero o un académico, dado que los objetivos, planteamientos y tonos de sus obras pueden ser bien distintos.

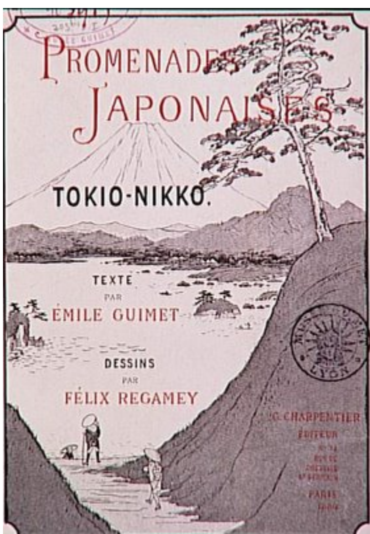
Como bien señala M.ª Pilar Cabañas,[87] los más tempranos libros de carácter general que se publicaron sobre Japón tras su apertura (en especial los libros de viajes), ofrecieron una información basada en su mayoría en la observación y deducciones propias, sin que subyaciera un estudio profundo y riguroso. Curiosamente, en un principio, estas noticias aportadas eran tomadas como fundados conocimientos del país. Con el paso del tiempo la publicación de este tipo libros se multiplicó, en especial a partir de comienzo de los 80, teniendo una época muy floreciente en última década del siglo XIX y primera de la de siglo XX, tras las victorias de Japón en las guerras chino-japonesa (1894-1895) y sobre todo ruso-japonesa (1904-1905) que tanto sorprendieron y admiraron a Occidente; fue un momento en el que en Europa y América se produjo una gran demanda de noticias sobre el archipiélago. Obviamente, a medida que pasaba el tiempo, los autores, además de estudiar *in situ* en país, podían documentarse y nutrirse de la lectura de estudios más rigurosos realizados por expertos que daban una versión más auténtica y rica de la historia y la cultura del país, lo que mejoró la calidad de las informaciones, aunque en algunos casos se siguieron reiterando imágenes estereotipadas, sin ninguna penetración.

Sin ánimo de ser exhaustivos y a título de ejemplo, mencionaremos algunos de los más afamados autores, cuyas obras tuvieron considerable difusión. Ya en los años 60 del siglo XIX se escribieron libros de viajes; es el caso, de las obras del misionero británico George Smith (1815-

---

[87] CABAÑAS, M.ª P., "Sobre las fuentes de difusión…", *op. cit.*

1871),[88] de Sir Rutherford Alcock (1809-1897),[89] diplomático inglés, primer cónsul general de Gran Bretaña en Japón, nombrado en 1858, y de Rudolf Lindau (1829-1910),[90] diplomático y escritor alemán. En la década de los 70, destacaremos los libros de Aimé Humbert (1818-1900),[91] diplomático suizo que fue nombrado ministro plenipotenciaro de su país en Japón en 1862; de William Elliot Griffis (1843-1928),[92] ministro protestante, profesor y orientalista de nacionalidad estadounidense; y del conocido industrial y coleccionista francés Émile Guimet (1836-1918).[93]





GUIMET, Émile,
***Promenades japonaises: Tokio-Nikko*,**
París, G. Charpentier, 1880 (primera edición en 1878).
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign. 8-283.

88 SMITH, G., *Ten Weeks in Japan*, Londres, Longman, Green, Longman & Roberts, 1861.
89 ALCOCK, R., *The Capital of the Tycoon: A Narrative of a Three Years´s Residence in Japan*, Londres, Longman, Roberts, and Green, 1863, 2 vols.
90 LINDAU, R., *Japan: eene reisbeschrijving*, Leiden, De Breuk & Smits, 1865.
91 HUMBERT, A., *Le Japon illustré,* París, Librairie de L. Hachette, 1870.
92 GRIFFIS, W. E., *The Mikado's Empire,* Filadelfia, Harper & Brothers, 1876. Con posterioridad a la fecha este autor escribió varios libros más específicos sobre la historia, las religiones, el folklore y el arte de Japón (GRIFFIS, W. E., *Japan in history, folklore and art*, Boston y Nueva York, Houghton, Mifflin and company, 1906).
93 GUIMET, E., *Promenades Japonaises,* París, Charpentier, 1878.

En los años 80, deben reseñarse las obras de la viajera, y escritora inglesa Isabella Bird (1831-1904);[94] del geógrafo alemán Johannes Justus Rein (1835-1918);[95] del también impenitente viajero y explorador francés Edmond Cotteau (1833-1896);[96] del astrónomo norteamericano Percival Lowell (1855-1916);[97] así como las que escribió el famoso y extravagante viajero francés Pierre Loti (1850-1923).[98]

Pasando a la década de los 90, no podemos dejar de mencionar como importantes autores a Basil Hall Chamberlain (1850-1935),[99] profesor de la Universidad Imperial de Tokyo y uno de los más destacados británica japonólogos activos en Japón durante el siglo XIX; al poeta y periodista inglés Sir Arnold Edwin (1832-1904);[100] al periodista, traductor, orientalista y escritor

---

[94] BIRD, I. L., *Unbeaten tracks in Japan An Account of Travels in the Interior including visits to the Aborigines of Yezo and the Shrine of Nikko,* Londres, John Murray, 1880, 2 vols.

[95] REIN, J. J., *Japan nach Reisen und Studien im Auftrage der Königlich Preussischen Regierung*, Leipzig, Engelmann, 1881-1886, 2 vols.

[96] COTTEAU, E., *De Paris au Japon à travers la Sibérie : voyage exécuté du 6 mai au 7 août 1881*, París, Librairie Hachette et Cie, 1883.

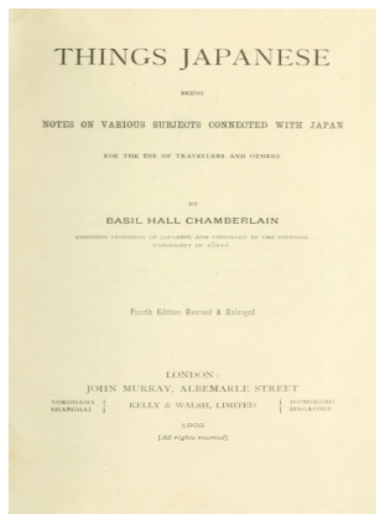
[97] Su más famosa obra fue *The Soul of the Far East* (Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1888) aunque también deben destacarse las tituladas: *Noto: An Unexplored Corner of Japan* (Boston, Houghton, Mifflin and Co., 1891) y *Occult Japan or The way of the gods (*Boston, Houghton, Mifflin and Co, 1894).

[98] LOTI, P., *Madame Chrysanthème*, París, Calmann-Lévy, 1887. LOTI, P., *Japoneries d´Automne,* París, Calmann-Lévy, 1889.

[99] CHAMBERLAIN, B. H., *Things Japanese, being notes on various subjects connected with Japan, for the use of travellers and others***,** Londres, K. Paul, Trench, Trubner, 1891; CHAMBERLAIN, B. H., *A Handbook for Travellers in Japan* (1891). Chamberlain fue un destacado estudioso de la lengua y la literatura japonesas, sobre las que tiene interesantes estudios como *The Classical Poetry of the Japanese* (Londres,Trübner, 1880), *The Language, Mythology, and Geographical Nomenclature of Japan Viewed in the Light of Aino Studies* (Tokyo, Imperial University, 1887), *Japanese Poetry* (Londres J. Murray, 1910).

[100] ARNOLD, E., *Japonica*, Londres, J. R. Osgood, McIlvaine & Co., 1891.

grecoirlandés Lafcadio Hearn (1850-1904);[101] al pintor, diseñador y escritor estadounidense John La Farge (1835-1910);[102] a Rudyard Kipling (1865-1936),[103] novelista y poeta británico nacido en la India, autor de relatos, cuentos infantiles y libros de viajes; al marqués Antoine Rous de la Mazeliere (1864-1937),[104] erudito y viajero francés; y, a caballo con la década siguiente, el profesor británico Douglas Sladen (1856-1947)[105].



THINGS JAPANESE

BEING

NOTES ON VARIOUS SUBJECTS CONNECTED WITH JAPAN

FOR THE USE OF TRAVELLERS AND OTHERS

BY

BASIL HALL CHAMBERLAIN

EMERITUS PROFESSOR OF JAPANESE AND PHILOLOGY IN THE IMPERIAL UNIVERSITY OF TŌKYŌ

Fourth Edition Revised & Enlarged

LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET

YOKOHAMA, SHANGHAI — KELLY & WALSH, LIMITED — HONGKONG, SINGAPORE

1902

[All rights reserved]



CHAMBERLAIN, Basil Hall,
Things Japanese, being notes on various subjects connected with Japan, for the use of travellers and others,
London, K. Paul, Trench, Trubner, 1891.

---

[101] HEARN, L., *Glimpses of Unfamiliar Japan,* Houghton, Mifflin and Co., Boston, 1894, 2 vols. HEARN, L., *Kokoro Hints And Echoes Of Japanese Inner Life,* Boston, Houghton Mifflin 1896. HEARN, L., *Japan: An Attempt at Interpretation,* Nueva York, Macmillan and Co., 1904.

[102] LA FARGE, J., *An Artist´s Letters from Japan,* Nueva York, The Century Co., 1897.

[103] KIPLING, R., *From Sea to Sea: Letters of Travels,* New York, Doubleday & McClure Company, 1899.

[104] ROUS DE LA MAZELIERE, A., *Essai sur l'histoire du Japon*, París, E. Plon, Nourrit & cie, 1899. ROUS DE LA MAZELIERE, A., *Le Japon, Histoire et Civilisation,* París, Plon-Nourrit et cie, 1907.

[105] SLADEN, D., *The Japs at home*, Londres, Hutchinson, 1895. SLADEN, D., *Queer Things about Japan,* Londres, Kegan Paul, 1904. SLADEN, D., *More queer things about Japan*, Londres, Anthony Treherme, 1905. SLADEN, D., *Japan in Pictures,* Londres, Newness, 1906.

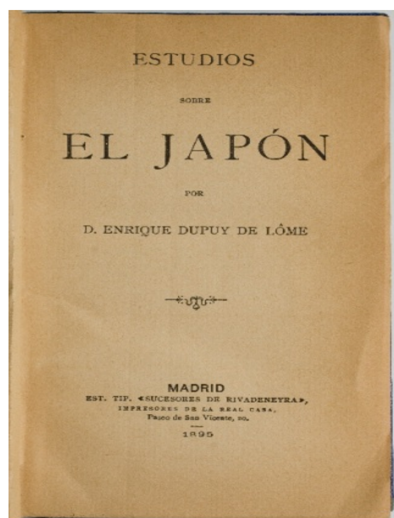
Finalmente, en la primera década del siglo XX, señalaremos los trabajos del ministro y profesor de teología y ética estadounidense Jonh C. Calhoun Newton(1848-?);[106] del irlandés Frank Brinkley (1841-1912)[107], capitán de la Artillería real Británica que vivó más de 40 años en el País del Sol Naciente, donde fue asesor extranjero de gobierno Meiji además de profesor de matemáticas, periodista y editor del periódico *Mail Japan*; del estadounidense Clarence Ludlow Brownell (1864-1927),[108] famoso por su conocimiento profundo de Japón; de la profesora Anna Cope Hartshorne (1860-1957),[109] que residió largo tiempo en el archipiélago; del político y pedagogo danés Vilhelm Rasmussen (1869-1939);[110] del escritor francés André Bellessort (1866-1942);[111] del viajero británico George H. Rittner (segunda mitad del XIX-primera del XX);[112] del escritor y periodista britanico Charles James Hankinson, que utilizó pseudónimo de Clive Holland (1866-1959),[113] del viajero norteamericano Chester R. Stratton (segunda mitad del XIX-primera del XX);[114] del también estadounidense Robert Percival Porter (1852-1917),[115] experto en

---

106 NEWTON, J. C. C., *Japan Country, Court and People,* Nashville, Tenn.; Dallas, Tex. Publishing House of the M. E. Church, South, Barbee & Smith, Agents, 1900.
107 BRINKLEY, F., *Japan. Its History, Arts and Literature,* Boston and Tokyo, J.B. Millet and Co, 1901. BRINKLEY, F., *Japan Described and Illustrated by the Japanese,* Tokyo, J. B. Millet and Co., 1904, 10 vols.
108 BROWNELL, C. L., *The heart of Japan, glimpses of life and nature far from the travellers' track in the Land of the Rising Sun*, Londres, Methuen, 1902.
109 HARTSHORNE, A. C., *Japan and her people,* Filadelfia, Coates, 1902.
110 RASMUSSEN, V., *Japan Frem, det nordiske forlag,* [Kjøbenhavn?], E. Bojesen, 1903.
111 BELLESSORT, A., *Voyage Au Japon. La Societe Japonaise*, Paris, Perrin et Cie, 1902. BELLESSORT, A., *Les journées et les nuits japonaises,* París, Perrin et Cie, 1906.
112 RITTNER, G. H., *Impressions of Japan,* Nueva York, J. Pott, 1904.
113 HOLLAND, C., *Old and new Japan*, Londres, J.M. Dent & co.; Nueva York, E.P. Dutton & co.Holland, Clive, 1907.
114 STRATTON, Ch. R., *Picturesque Japan,* Filadelfia, Pa., National publishing co, 1910.
115 PORTER, R. P., *The full recognition of Japan*, Londres, Nueva York, H. Frowde , 1911.

economía y comercio; y del diplomático británico Joseph H. Longford (1849-1925).[116]

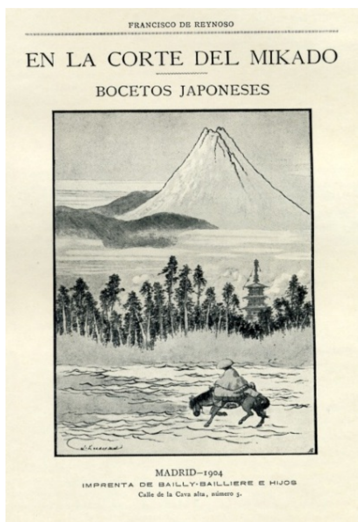
Dedicaremos un apartado especial a los autores españoles o iberoamericanos que redactaron sus impresiones sobre el archipiélago. En este sentido hemos de destacar al diplomático Enrique Dupuy De Lôme (1851-1904) que residió en Japón entre junio de 1873 hasta el 13 de junio de 1875. Publicó algunos libros relacionados con su estancia, entre los que se encuentra *Estudios sobre el Japón,*[117] obra de 1895 que nació con la intención de proporcionar una panorámica general, completa y sobre todo objetiva sobre el país. También tenemos al diplomático vallisoletano Francisco de Reynoso (1847-1934) cuyas experiencias en el país fueron descritas en su libro *En la corte del Mikado: bocetos japoneses* (1904).[118]





DUPUY DE LÔME, Enrique,
***Estudios sobre el Japón*,**
Madrid, Est. tip. "Sucesores de Rivadeneyra", 1895.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba), sign. 3-47.

116 LONGFORD, J. H., *Japan of the Japanese,* Nueva York, C. Scribner's sons, 1912.
117 DUPUY DE LÔME, E., *Estudios sobre el Japón*, Madrid, Est. tip. "Sucesores de Rivadeneyra", 1895.
118 REYNOSO, F. de, *En la Corte del Mikado: bocetos japoneses*, Madrid, Bailliere é Hijos, 1904.


FRANCISCO DE REYNOSO

EN LA CORTE DEL MIKADO

BOCETOS JAPONESES

MADRID—1904

IMPRENTA DE BAILLY-BAILLIERE E HIJOS

Calle de la Cava alta, número 5.



REYNOSO, F. de,
***En la Corte del Mikado: bocetos japoneses*,**
Madrid, Bailliere é Hijos, 1904.
Colección particular.

Asimismo también se publicaron en español otra serie de libros de autores iberoamericanos que viajaron a las islas. Es el caso de los ingenieros mexicanos Francisco Bulnes, (1847-1924)[119] y Francisco Díaz Covarrubias (1833-1889),[120] del empresario y comerciante colombiano Nicolás Tanco Armero (1830-1890),[121] del salvadoreño Arturo Ambrogi (1874-1936),[122] escritor, cronista y periodista y "apasionado" del arte japonés, y del mejicano José Juan Tablada (1871-1945),[123] poeta excepcional, diplomático periodista y coleccionista de arte nipón. Sin embargo, merece

119 BULNES, F., *Sobre el hemisferio norte once mil leguas. Impresiones de viaje a Cuba, los Estados Unidas, el Japón, China, Conchinchina, Egipto y Europa*, México, Imprenta de la Revista Universal, 1875.
120 DÍAZ COVARRUBIAS, F., *Viaje de la Comisión Astronómica Mexicana al Japón para observar el tránsito del planeta Venus por el disco del Sol el 8 de diciembre de 1874*, México, Imprenta Políglota de C. Ramiro y Ponce de León, 1876.
121 TANCO ARMERO, N., *Recuerdos de mis últimos viajes: Japón*, París, 1849 y Madrid, Rivadeneyra, 1888.
122 AMBROGI, Arturo: *Sensaciones de Japón y de la China*, San Salvador, Talleres de la imprenta nacional, 1915.
123 TABLADA, Juan José: *En el País del Sol*, Nueva York.-Londres, Appleton y Compañía, 1919.

especial atención el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927),[124] prolífico e insigne escritor modernista, periodista y viajero infatigable que fue a Japón como cronista en el año 1905. Fruto de esta estancia, fueron numerosos artículos y varios libros sobre el País del Sol Naciente que alcanzaron una gran popularidad. Entre ellos destacan *De Marsella a Tokio* (1906), *El alma Japonesa* (1906) *y El Japón heroico y galante* (1912),[125] en los que se unen la frescura del viajero, la belleza de la prosa del brillante escritor y la erudición del intelectual que se documentó con la lectura de obras sobre Japón redactadas por expertos occidentales e incluso con la consulta de fuentes japonesas.





GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *El Japón heroico y galante*,
Madrid, Renacimiento, 1912.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign. 8-198.

---

124 BARLÉS, E., "El escritor y viajero Enrique Gómez Carrilloy su visión del arte japonés" *en* CABAÑAS, M., A. LOPEZ-YARTO y W. RINCÓN (ed.), *El arte y el viaje,* Madrid, CSIC, 2011.

125 GOMEZ CARRILLO, E., *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, 1906?. GOMEZ CARRILLO, E., *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, 1905-1910? (en todo caso posterior a la antes citada). GÓMEZ CARRILLO, E., El *Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912.

También, se tradujeron al castellano algunas de las obras de autores no españoles. Concretamente tuvieron gran difusión las del francés Julien Viaud conocido como Pierre Loti (1850-1923)[126], viajero, escritor y oficial de la Marina, ya citado, que residió en Japón en el verano de 1885. Sus obras traducidas al castellano (y a otros idiomas) fueron *Madame Chrysanthème* (1887), que inspiró la ópera de Giacomo Puccini, Madama Butterfly y *Japoneries d'automne* (1889).[127]
Su visión sobre la realidad de archipiélago fue ciertamente superficial pero estas obras fueron fundamentales en la creación en Occidente del mito del Japón exótico y fascinante.[128]





LOTI, Pierre, *El Japón*,
Barcelona, Editorial Cervantes, 1931 (traducción al castellano de la obra LOTI, Pierre, *Japoneries d'automne*, Paris, Calmann-Lévy, 1889).
Colección particular.

[126] BLANCH, L., *Pierre Loti*, París, Seghers, 1986. GENET, Ch., HERVE, D., *Pierre Loti: l'enchanteur*, Gémozac, Christian Génet, 1988.
[127] Versiones en español: LOTI, P., *Madame Chrysantheme*, Madrid, El cosmos, 1889. LOTI, P., *Japonerías de otoño,* Madrid, El Cosmos Editorial, 1889
[128] Sobre la imagen de Japón en la obra de este autor véase: LAFONT, S., *Suprêmes clichés de Loti*, París, Presse Universitaire du Mirail, 1993. ONO, S., *A Western image of Japan. What did the West see through the eyes of Loti and Hearn?*, Ginebra, Imprimerie du Courrier, 1972.

Los ecos de las exposiciones universales

Como se ha señalado, las exposiciones universales e internacionales fueron en si mismas vías fundamentales en el conocimiento del arte japonés. Pero, además, la participación japonesa en estas muestras tuvo un gran eco y difusión gracias a los artículos de prensa diaria y revistas y otras publicaciones que comentaban el contenido general de los pabellones o analizaban los productos expuestos. Tales publicaciones ayudaron a saciar la curiosidad de todos aquellos que contemplaron las artes y artesanías niponas, proporcionando una información más completa de las mismas, y a divulgar su interés en la sociedad. Muy útiles fueron los catálogos descriptivos o comentados de los pabellones japoneses que los organizadores de los mismos redactaron y publicaron.[129].

Sin embargo de máximo interés fueron todo un conjunto de publicaciones que, con ocasión de la celebración de las exposiciones y bebiendo de las informaciones que ellas proporcionaban, intentaron brindar a los lectores una visión sobre Japón y sus artes.

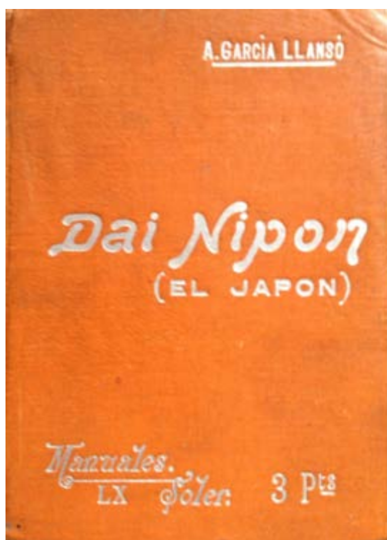
---

[129] A título de ejemplo relacionaremos algunas de estas publicaciones: ALCOCK, R., *Catalogue of works of Industry and Art sent from Japan,* Londres, Exposición Universal de Londres, 1862. *Catalogue des objets envoyés a l'Exposition universalle de Paris par le Ministre de l'instruction publique du Japon,* París, Imprimerie Lutier, s/d. *Catalogue de produits et objets composant la collection envoyée du Japon pour l'Exposition universalle de 1867*, París, Imprimerie Renou et Maulde, 1868. *Exposition universalle de 1878. Catalogue de la section japonais publié par la comisión imperiale*, París, Imprimerie Nationale, 1878.*The empire of Japan: brief sketch of the geography, history and constitution. Philadelphia: Imperial Commission for the Philadelphia International Exhibition,* Philadelphia, W.P. Kildare, 1876.*Catalog der kaiserlich japanischen Ausstellung, Wien, Japanischen Ausstellungs-Commission,* Viena, Druck von G. Ad. Ungar, 1873. *An illustrated catalogue of Japanese old fine artsdisplayed at the Japan-British Exhibition, London, 1910*, Tokyo, Shimbi Shoin, 1910. *Japan-British Exhibition, 1910: fine arts Catalogue*, Londres, Bemrose & Sons, 1910. OKAKURA, K. *The Ho-o-Den (Phoenix Hall): An Illustrated Description of the Buildings Erected by the Japanese Government at the World´s Columbian Exposition,*, Chicago, C.D. Arnold and Co., Tokyo, K. Ogawa Publishing Co. 1893.

En efecto, algunos eruditos redactaron libros escritos con rigor, racionalidad, claridad y con numerosos datos cuya solvencia y objetividad estaban garantizadas porque fueron proporcionadas oficialmente por gobierno japonés en el marco de las citadas muestras. Es el caso, por ejemplo, de los libros *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878),*[130] publicada en 1879, del ingeniero de montes español José Jordana y Morera (1836 - 1906), Director del Departamento de Agricultura en las dos últimas muestras citadas; *Civilización de Japón,*[131] editada en 1904, del cubano Prudencio Fernández Solares que recogió datos en la Exposición de San Luis de 1904; y *Dai Nipon (El Japón),*[132] obra muy difunda en España que vio la luz hacia los años 1905 o 1906 y cuyo autor, Antonio García Llansó (1854-1914), médico y erudito catalán, conservador de la Biblioteca y Museo Balaguer (Vilanova i Geltrú), participó activamente en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 donde fue miembro del jurado calificador por designación por Japón.[133] Esta última obra, considerada por algunos autores "primer manual de niponología moderna escrito por un español", es rigurosa y sobre todo muy bien documentada ya que contó con el asesoramiento de los miembros de la comisión japonesa encargada del Pabellón de Japón de la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1888, en especial con la inestimable ayuda del artista Keiichiro Kume (1866-1934) miembro de la citada comisión, con quien trabó una buena amistad y al que dedica el libro.

---

130 JORDANA Y MORERA, J., *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878*), Madrid, Imp. y Fundición de M. Tello, 1879.
131 FERNANDEZ SOLARES, P., *Civilización de Japón*, La Habana, Imp. La propagandistas, 1904.
132 GARCÍA LLANSÓ, A., *Dai Nipon (El Japón)*, Barcelona, José Gallach, editor, s/f . También publicó: *La Primera exposición universal española,* Barcelona, Luís Tasso Serra, 1888.
133 BARLÉS, E., "Luces y sombras…", *op. cit.*





GARCÍA LLANSÓ, Antonio, ***Dai Nipon (El Japón)*****,**
Barcelona, José Gallach, editor, s/d.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba)
sign. 3-40.

Un caso excepcional, en este contexto de las publicaciones de arte japonés que surgieron a la vera de las Exposiciones Universales e internacionales fue el excepcional libro titulado *Histoire de l'art du Japon,*[134] obra realizada a iniciativa de la Comisión imperial de Japón de la Exposición Universal de Paris, de 1900 concebida por el conocido Okakura Kakuzō, y compilado por Mataichi Fukuchi , con la participación de Yoshio Ki y Tadamasa Hayashi, que fue traducida del japonés al francés por Emmanuel Tronquois , pionero de los estudios de Japón en Francia.[135]

---

[134] FUKUCHI, M. (ed.), *Histoire de l'art du Japon: Ouvrage pub. par la Commission Impériale du Japon à l'exposition universelle de paris, 1900*, París, M. de Brunoff, 1900.

[135] Véase sobre este libro los interesantes comentarios de MARQUET, C., "Emmanuel Tronquois (1855-1918), un pionnier des études su rl'art japonais. Sa collection de peintures et de libres illustrés d'Edo et de Meiji", *Ebisu*, n.º 29, 2002, pp. 115-165.

Los libros específicos sobre arte japonés

Asimismo también durante la Era Meiji se editaron en Occidente libros que abordaron de forma monográfica el arte nipón y que, demandados por aficionados, interesados y coleccionistas, alcanzaron una considerable difusión. Si bien en un principio no fueron muy numerosos, a partir de comienzo década de los 80 del siglo XIX multiplicaron su presencia debido al creciente atractivo que suscitaba el arte nipón y al ostensible aumento de las colecciones que fueron surgiendo. Sus autores fueron o bien los propios coleccionistas, cuyo interés por los objetos que poseían les llevó a estudiarlos con una mayor profundidad, o bien eruditos, académicos, historiadores y críticos de arte y conservadores de museos (donde se comenzaban a formar las tempranas colecciones de arte nipón) que dedicaron sus esfuerzos a penetrar con un mayor rigor en la realidad de las artes japonesas. Para elaborar sus trabajos, unos y otros bebieron de diversas fuentes: desde la directa toma de datos e informaciones en el mismo Japón mediante el inmediato contacto con las obras de arte y con maestros, artistas, artesanos y expertos nipones; la consulta de obras especializadas redactadas por japoneses (algunas traducidas a lenguas occidentales[136]) o

---

136 Como ejemplo señalaremos algunas publicaciones de arte nipón redactadas por japoneses que fueron editadas en lenguas occidentales: MATSUKI, B., *Art of old Japan: Rare specimens of pewter, carvings in jade and other stones and wood, many lanterns from famous palace and temple gounds, fine gold lacquers and other scarce objects*, Nueva York, American Art Association, 1904. OGAWA, K., *Famous castles and temples of Japan*, Tokyo, 1895. OKAKURA, K., *The Ideals of the East: With Special Reference to the Art of Japan,* Londres, John Murray, 1903. OKAKURA, K., *The Awakening of Japan,* Nueva York, The Century Co., 1904. OKAKURA, K., *The Book of Tea,* Boston, Fox, Duffield and Co., 1906. OMURA, S. y S. TAJIMA, *History of Japanese pictorial art: With explanatory notes on and critical descriptions of Masterpieces selected from the fine arts of the Far East*, Tokyo, Shimbi Shoin, 1909. TAJIMA, S., *Masterpieces Selected from the Kōrin School*, Tokyo, Shimbi Shoin, 1903-1906, 4 vols. TAJIMA, S., *Masterpieces by Jakuchū,* Osaka, Kansai Photograph Co., 1904. TAJIMA, S., *Masterpieces Selected from the Ukiyo-e School,* Tokyo, Shimbi Shoin, 1907-1909, 5 vols. TAJIMA, S., *Masterpieces by Sesshū*, Tokyo, Shimbi Shoin, 1910. TAJIMA, S., *Masterpieces Selected from the Maruyama School with Biographical Sketches of the*

de las elaboradas por especialistas occidentales que, como se ha dicho cada vez fueron más abundantes; hasta pudieron nutrirse del análisis de las piezas que, cada vez en mayor número, se encontraban en las colecciones occidentales. La naturaleza de estos libros es muy variada en cuanto a sus contenidos, planteamientos y profundidad. Encontramos obras que intentaron dar visiones generales sobre el arte japonés (algunas de las cuales fueron hitos en la historiografía del arte del Japón en Occidente) o sobre manifestaciones específicas o artistas nipones más renombrados (generalmente manifestaciones y autores cuyas obras más se coleccionaron en la época); catálogos de colecciones particulare; catálogos de exposiciones monográficas de artes niponas celebradas en Europa y América; catálogos o estudios sobre los fondos japoneses de museos, etc. Gracias a todos estos libros, el público occidental, más allá de la fascinación por lo exótico, pudo adquirir un profundo y más auténtico conocimiento del arte de Japón.

Entre los libros que tuvieron como propósito ofrecer una panorámica sobre el arte japonés, no podemos menos que citar los ejemplos más tempranos, publicados a finales de la década de los 60 y en la década de los 70 del siglo XIX. Son los casos de las obras de Ernest Chesneau (1833-1890), historiador de arte y crítico de arte francés, al que se debe de los opúsculos más antiguos dedicados de forma exclusiva al arte de Japón: *L´Art Japonais*[137] de 1869; del estadounidense James Jackson Jarves (1818–1888),[138] periodista, escritor, historiador y crítico de arte que nunca llegó a viajar a Japón; y del ya citado Sir Rutherford Alcock (1809-1897),[139]

Artists, Tokyo, Shimbi Shoin, 1911. TOKUNŌ, M., *Smithsonian Institution.United States National Museum, Japanese wood-cutting and wood-cut printing,* Washington, Government Printing Office, 1894. TOKOUNOSOUKÉ, O., *La Céramique Japonaise, Les principaux centres de fabrication céramique au Japon*, París, Ernest Leroux, 1895.

[137] CHESNEAU, E., *L´Art Japonais* París, A. Morell, 1869.

[138] JARVES, J. J., *A Glimpse at the Art of Japan,* Nueva York Hurd and Houghton, 1876.

[139] ALCOCK, R., *Art and Art Industries in Japan,* Londres, Virtue and Co., 1878.

diplomático británico, uno de los pioneros en despertar en Reino Unido un interés por el arte de Japón, que participó activamente en la exposición universal de Londres de 1862, seleccionando los productos nipones que en ella se mostraron. Ya en la década de los 80 hay que señalar la obra de Christopher Dresser (1834-1904), [140] destacado diseñador industrial inglés de la Inglaterra victoriana, que 1876-1877 visitó Japón como representante oficial del Museo de South Kensington e invitado por Gobierno japonés quien le solicitó asesoramiento sobre producción industrial de objetos. En el archipiélago visitó diversos talleres de cerámica y algunas decenas de fabricantes y compró miles de objetos de arte japonés para la empresa Tiffany. También hay que resaltar la obra de Théodore Duret (1838-1927),[141] escritor, crítico de arte y periodista francés que acompaño a su amigo, el banquero y coleccionista de arte Henri Cernuschi (1821-1896), en su gira por Asia, donde se convirtió en un devoto arte asiático, en especial del arte nipón. Pero sin duda el título más importante de la década, fue *L'Art Japonais,*[142] publicado en 1883 por el francés Louis Gonse (1846-1921),[143] apasionado coleccionista de arte nipón, historiador y crítico de arte, editor de la revista *Gazette des Beaux-Arts* y miembro del Consejo Superior de Bellas Artes de Francia. Este libro es fruto de la gran exposición de arte nipón, de la que luego hablaremos, que organizó en París en 1883, en la que contó con la ayuda de distintos coleccionistas así como del reconocido especialista Samuel Bing y de Tadamasa Hayashi, figuras claves del comercio del arte japonés en la capital francesa. La obra, considerada como la primera historia del arte japonés escrita por un occidental, se convirtió en el primer manual de referencia

140 DRESSER, Ch., *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, Londres, Longmans, Green and Co., 1882.
141 DURET, T., *L´Art Japonais*, París, Impr. Quantin, 1882.
142 GONSE, L., *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883.
143 GONSE, F.,"Louis Gonse et le Japon", *Gazette des Beaux-Arts*, París, febrero 1992, pp. 81-88.

de todo coleccionista y de todo el que quisiera saber o hablar sobre arte nipón, y le consagró como uno de los máximos especialistas sobre el tema.





GONSE, Louis,
L'Art japonais**,**
París, A. Quantin, 1883.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba), sign. 3-83.

Ya en los últimos años de los 80 y primeros de los 90 son destacables Félix Elie Regamey (1844-1907), un pintor francés, dibujante, escritor japonista que, después de viajar al País del Sol Naciente con Émile Guimet, redactó *Japan in art and industry,*[144] y Marcus Bourne Huish (1845-1921), un abogado, escritor y comerciante de arte inglés, editor de *Art Journal,* director de la

[144] REGAMEY, F. E., *Japan in art and industry,* Londres, Saxon, 1893.

Sociedad de Bellas Artes y gran admirador del arte japonés que publicó varios trabajos sobre en tema, del mayor interés.[145]

En la década de los 90, en el ámbito alemán han de resaltarse las aportaciones del berlinés Oskar Münsterberg (1865-1920), industrial judío, coleccionista, mecenas y experto en historia de Asia oriental, al que se deben interesantes estudios.[146]

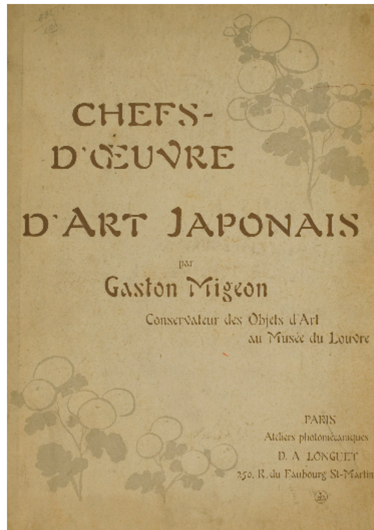
Entrado en los primeros años de la década del siglo XX, encontramos una serie de expertos, ligados al mundo de los museos (algunos de los cuales ya habían integrado en su fondos obras de arte japonés), que realizaron sustanciosos estudios sobre la materia. Este es el caso, de Gaston Migeon (1861-1930)[147] un renombrado orientalista, conservador del Museo del Louvre, gran amante del arte japonés que logró configurar una sección en el gran museo parisino dedicada a la artes de Asia Oriental. Él mismo tuvo una importante colección de obras japonesas que donó al Louvre y animó a otros coleccionistas a que tomasen esta misma iniciativa. Realizó una visita oficial a Japón, a petición del Departamento de Instrucción Pública y Bellas Artes, para estudiar de las artes de Extremo Oriente y publicó varios estudios de calidad sobre sus manifestaciones artísticas bien en formato libro o como artículos en revistas especializadas (*Gazette des Beaux-Arts*).

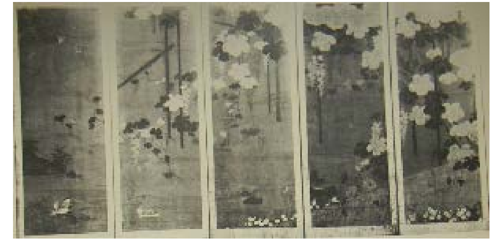
---

[145] HUISH, M. B., *Japan and its art*, Londres, Fine art society, Ltd, 1889. También fue autor de *England's appreciation of Japanese art*, Londres, Japan Society, 1908 y participó en a redacción de *A glimpse of old Japan: As seen in the work of certain of its artists in lacquer, metal work, and carvings*, Londres, J.S. Virtue, 1885.

[146] MÜNSTERBERG,O., *Die japanische kunst und das japanische land; ein beitrag zur kunstwissenschaft*, Leipzig, Hiersemann, 1896. MÜNSTERBERG, O., *Japan kunst,* Braunschweig, Westermann, 1908. MÜNSTERBERG, O., *Influences occidentales dans l'art de l'Extrême-Orient*, París, Geuthner, 1909.

[147] MIGEON, G., *Chefs d'œuvre* d'*Art Japonais*, París, D.A. Longuet, 1905. MIGEON, G., *Au Japon: promenades aux sanctuaires de l'art,* París, Hachette & C[ie], 1908.





MIGEON, Gaston,
Chefs d'œuvre d'Art Japonais,
París, D.A. Longuet, 1905.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign. 3-221.

También es destacable la obra de Stewart Dick (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX),[148] miembro de la Galería Nacional de Londres que elaboró trabajos muy difundidos sobre el tema. Laurence Binyon (1869-1943),[149] erudito y dramaturgo escritor inglés, trabajó, a partir de 1893, en Departamento de libros impresos y posteriormente al Departamento de dibujos y estampas del Museo Británico (Londres) donde se convirtió en una autoridad en Arte Oriental, escribiendo importantes trabajos sobre del arte de Japón, país al que viajo cuando contaba 60 años. En Alemania debe ser mencionado Otto Kümmel (1874- 1952),[150] quien,

---

148 DICK, S., *Arts and crafts of old Japan*, Edinburgh, Londres, T. N. Foulis, 1906.
149 BINYON, L., *Japanese art*, Londres, Leipsic , T. Fischer Unwin , The International art publishing-company, 1909. BINYON, L., *Painting in the Far East; an introduction to the history of pictorial art in Asia, especially China and Japan*, Londres, E. Arnold, 1908. *Japanese colour prints*, Londres, E. Benn, limited, 1923.
150 KÜMMEL, O., *Das kunstgewerbe in Japan*, Berlín, R. C. Schmidt & co., 1911.

habiendo adquirido en su estancia en Francia un gran dominio del lengua japonesa, fue en 1905 director del nuevo Departamento de Arte de Asia Oriental en el Museo Etnológico de Berlín. Fundó la primera revista alemana dedicada al arte de Asia Oriental, *Ostasiatische Zeitschrift,* y organizó una de las más importantes exposiciones de este arte en la capitla berlinesa. Un autor de interés es el inglés Edward Dillon,[151] historiador del arte que recopiló amplia información en Gran Bretaña y Francia así como en Japón donde tuvo una estancia.

Sin embargo la obra más destacable es la del conocido japonólogo, historiador del arte y traductor estadounidense, de origen español, Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908)[152] quien fue a Japón en 1878 como profesor a la Universidad Imperial de Tokyo, residiendo largo tiempo en el país. Impresionado por los valores del arte nipón, coleccionó numerosas pinturas, porcelanas, lacas, bronces y grabados. Desde la Universidad, reivindicó, junto con su amigo el crítico y escritor japonés Okakura Kakuzō (1862-1913), el interés e importancia las artes tradicionales y la necesidad de preservarlas, ayudando de esta forma a recuperar el respeto por el arte autóctono en una época en la que Japón, empeñado en la occidentalización, menospreciaba las manifestaciones originales de su cultura. Profundo conocedor de este arte, escribió numerosos estudios sobre el tema.[153] Por su magnífica obra póstuma, *Epochs of Chinese and Japanese Art*

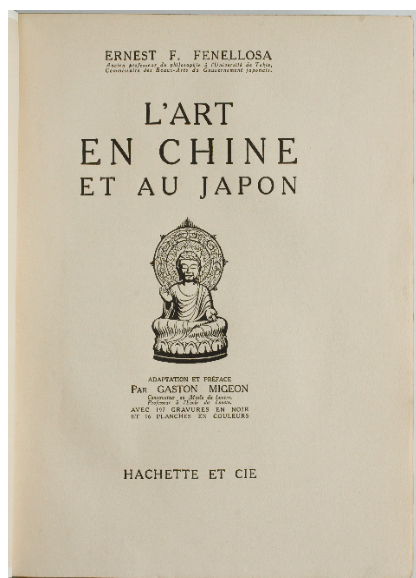
---

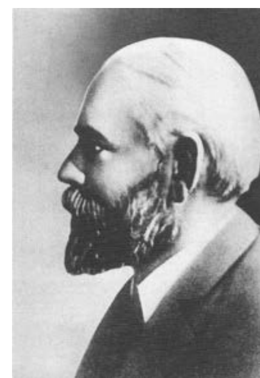
151 DILLON, E., *The arts of Japan,* Londres, Methuen, 1909. También fue autor de *Pottery,* Londres, Methuen and co., 1904, *Glass,* Londres, Methuen and Co. 1907; y participó en la redacción del *Catalogue of specimens of Japanese lacquer and metal work exhibited in 1894, Burlington Fine Arts Club*, Londres, Printed for the Burlington fine arts club, 1894.

152 YAMAGUCHI, S., *Ernest Francisco Fenollosa*: *A Life Devoted* to *the Advocacy* of *Japanese Culture,* Tokyo, Sanseido, 1982, 2 vols.

153 Destacaremos los siguientes libros: FENOLLOSA, E., *East and West, The Discovery of America, and Other Poems,* Nueva York y Boston, Thomas Y. Crowell and Co., 1893. FENOLLOSA, E., *Hokusai and His School,* Boston, Museum of Fine Arts, 1893. FENOLLOSA, E., *The Masters of Ukiyo-e. A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*, Nueva York, W.H. Ketcham, 1896. FENOLLOSA, E., *Catalogue of the*

(1912), traducida a varios idiomas, es considerado el fundador de la moderna historia del arte japonés.





FENOLLOSA, Ernest,
L'art en Chine et au Japon,
París, Hachette, 1913 (1º ed.: *Epochs of Chinese and Japanese Art*, London, William Heineman, 1912).
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba), sign. 0-11.

También se redactaron obras que abordaron el estudio específico de determinadas manifestaciones artísticas japonesas, fundamentalmente de aquellas que más se coleccionaron en la época: artes decorativas en general,[154] marfiles,[155] armas y armaduras,[156] lacas,[157] pinturas,[158]

Exhibition of Ukiyoe Paintings Held at Ikao Onsen, Uyeno Shinazaka, from April 15 to May 15, 1898, Tokyo, Bunshichi Kobayashi, 1898. Además, escribió numerosos artículos en revistas especializadas.

154 Pueden mencionarse: CUTLER, T. W., *A Grammar of Japanese Ornament and Design,* Londres B T Batsford, 1880. AUDSLEY, G. A., *The ornamental arts of Japan*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1882-1884. BOWES, J. L., *Japanese marks and seals: on pottery, illuminated manuscripts, printed books, lacquer, enamels, metal, wood and ivory*, Londres, Kegan Paul International, 1882. COLLINOT, E., *Encyclopédie des Arts dècoratifs de l´Orient. Ornaments du Japon,* París, Canson, 1883. PIGGOTT, F. T., *Studies in the decorative art of Japan*, Londres, N. B.T. Batsford, 1910.

sobre todo, cerámicas[159] y de forma especial estampas y libros ilustrados;[160] un tema este último que interesó enormemente y del que se publicaron incluso estudios monográficos sobre sus artistas más afamados, caso de Utamaro, Hiroshige y Hokusai.[161] Entre los autores de estos

---

155 Un ejemplo es: BROCKHAUS, A., *Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1905.

156 Es el caso de: LYMAN, B. S., *Japanese swords*, Filadelfia, 1892. GILBERTSON, E., *Japanese sword blades,* Londres, Published for The Society by Kegan Paul, 1898. GILBERTSON, E., *Japanese swords,* Filadelfia, 1898. LYMAN, B. S., *Japanese swords*, Filadelfia, 1892.

157 Es el caso de TOMKINSON, M., *Inrō: a paper read before the Japan society, Feb. 13, 1895,* Londres, The Japan Society, 1895.

158 Entre otras, señalaremos (en orden cronológico): ANDERSON, W., *Pictorial Arts of Japan,* Londres, Sampson Low & Co., 1886. BOWIE, H. P., *On the Laws of Japanese Painting. An Introduction to the study of the Art of Japan*, San Francisco, Paul Elder and Company Publishers, 1911. MORRISON, A., *The Painters of Japan*, Londres and Edinburgh, T. C. & E. C. Jack, 1911.

159 Destacaremos (en orden cronológico): AUDSLEY, G. A. y J. BOWES*, The Keramic Art of Japan*, Londres, Published by Henry Sotheran & Co, 1875. AUDSLEY, G. A., *La Céramique japonaise*, París, Firmin-Didot, 1877. FRANKS, A. W., *Japanese Pottery: Being A Native Report With An Introduction And Catalogue,* Londres, Published for the Committee of Council on Education by Chapman and Hall, Limited, 1880. BOWES, J. L.**,** *Japanese pottery, with notes describing the thoughts and subjects employed in its decoration, and illustrations from examples in the Bowes collection*, Liverpool, E. Howell, 1890. BOWES, J. L., *A vindication of the decorated pottery of Japan***,** [Liverpool], Printed for private circulation [by D. Marples], 1891. UEDA, O., E. DESHAYES y E. GUIMET, *La céramique japonaise; Les principaux centres de fabrication ceramique au Japon,* París, E. Leroux, 1895. FRANKS, A. W., M. SHIODA y T. ASAMI, *Japanese pottery,* Londres, His Majesty's Stationery Office, 1906. MEW, E., *Japanese porcelain*, Londres, T.C. & E.C. Jack; Nueva York, Dodd, Mead & co., [1909].

160 Destacaremos los siguientes libros, reseñados en orden cronológico de aparición: ANDERSON, W., *Japanese Wood Engraving.Their history, technique and characteristics*, Londres, Seele; Nueva York, Macmilla, 1895. FENOLLOSA, E., *The Masters of***…,** *op. cit.* SEIDLITZ, W. von, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts,* Dresden, Gerhard Kuhtmann, 1897 (se tradujo al francés y al inglés). STRANGE, E. F., *Japanese illustration. A history of the arts of wood-cutting and colour printing in Japan,* Londres, G. Bell and sons, 1897. DURET, T., *Livres et albums illustrés du Japon*, París, Leroux, 1900, STRANGE, E. F., *Japanese colour prints,* Londres, H.M. Stationery Off, 1904 (ed. en castellano: *Las estampas coloridas del Japón*, Madrid, Saenz De Jubera Hermanos, 1910). ARMES, W. D., *The color prints of old Japan*, Berkeley, The University Press, 1901. AMSDEN, D., *Impressions of Ukiyo-ye, the school of the Japanese colourprints artists*, San Francisco, P. Elder, 1905. WRIGHT, F. L., *The Japanese Print: An Interpretation*, Chicago, Ralph Fletcher Seymour, 1912.

161 Entre las monografías sobre estos autores, hemos de mencionar (por orden cronológico de publicación): GONCOURT, E. de*, Outamaro. Le peintre des maisons vertes*, París, Bibliothéque Charpentier, 1891. FENOLLOSA, E.,

trabajos no podemos menos que mencionar algunos de los más destacados. En el campo de la cerámica es justo reseñar las obras de James L. Bowes (1834-1899) y George Ashdown Audsley (1838-1925). El primero[162] fue un comerciante y empresario inglés que forjó durante su vida una gran colección de arte japonés cuya envergadura le llevó a crear en 1890 en la ciudad de Liverpool un Museo de arte nipón.[163] Tras su muerte el museo se cerró y la colección fue vendida en pública subasta, yendo a parar algunas de sus piezas Museo Británico en Londres. Gran experto en el tema (sobre todo en cerámicas), publicó varios textos sobre arte japonés,[164] entre los que destaca por su éxito, difusión y traducción a varios idomas, *The Keramic Art of Japan* (1875),[165] obra magníficamente ilustrada, que fue redactada en colaboración con el también citado arquitecto

---

Hokusai and his School, Boston, Museum of Fine Arts, 1893. GONCOURT, E. de, *Hokusai*, París, Bibliothéque Charpentier, 1895. LA FARGE, J., *Hokusai: A talk about Hokusai, the Japanese Painter, at the Century Club, March 28, 1896*, Nueva York, The Century Co., 1897. FENOLLOSA, M. Mc. *Hiroshige: The Artist of Mist, Snow and Rain,* San Francisco, Vickery, Atkins and Torrey, 1901. HOLMES, C.J., *Hokusai,* Londres, Unicorn Press, 1900. TOMKINSON, M., *Hokusai, master of the Japanese Ukiyo-ye school of painting*, [1904]. STRANGE, E. F., *Hokusai, the old man mad with painting*, col. "The Langham Series of Art monographs", Londres, Siegle, Hill& co., 1906. KURTH, J., *Utamaro*, Leipzig, F. A. Brockhaus Year, 1907. AMSDEN, D. y J. S., HAPPER, *The Heritage of Hiroshige,* San Francisco, Paul Elder and Company, 1912.

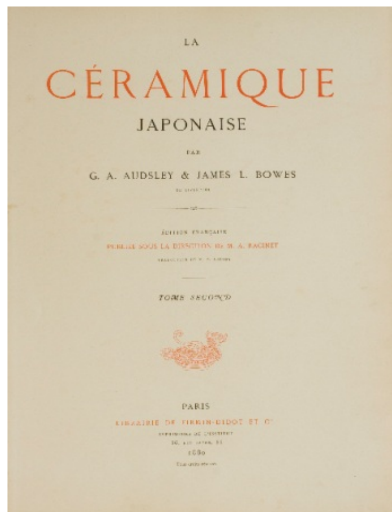
162 BAIRD, Ch., "Japan and Liverpool: James Lord Bowes and his legacy", *Journal of the History of Collections*, n.º 12:1, Oxford, 2000, pp. 127-137.

163 BOWES, J. L., *Handbook to the Bowes museum of Japanese art work,* Liverpool, E. Howell, 1890.

164 BOWES, J. L., *Japanese marks and seals…, op. cit.* BOWES, J. L., *Japanese enamels, with illustrations from the examples in the Bowes collection*, Liverpool, Printed for private circulation, 1884. BOWES, J. L., *Japanese pottery..., op. cit.* BOWES, J. L., *A vindication of the decorated pottery…, op. cit.* BOWES, J. L., *Notes on shippo; a sequel to Japanese enamels,* Londres, K. Paul, Trench, Trübner & co., limited, 1895.

165 AUDSLEY, G. A. y J. BOWES*, The Keramic Art…, op. cit.*

George Ashdown Audsley.[166] Este último, polifacético erudito, artista, ilustrador, escritor y diseñador de órganos, fue también estudioso del arte nipón al que dedicó varias obras[167].





AUDSLEY, George Ashdown y James Lord BOWES,
***La Céramique Japonaise*,**
Paris, Firmin-Didot, 1881 (1ª ed.: *The Keramic Art of Japan*, London, Published by Henry Sotheran & Co, 1875).
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba), sign. 3-25.

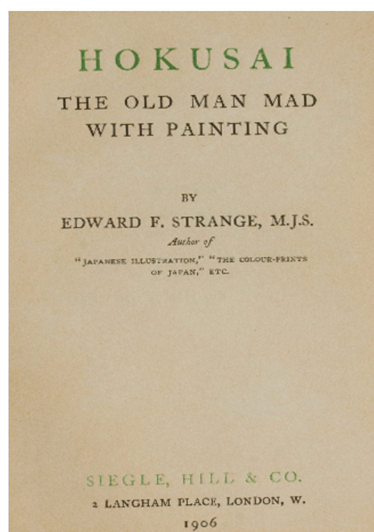
Uno de los autores que realizó estudios sobre grabado japonés fue el británico Edward Fairbrother Strange (1862-1929), miembro de la Japan Society y conservador de Museo Victoria & Albert de Londres, que trabajó como responsable del Departamento de Mobiliario y

---

166 FOX, D. H., *George Ashdown Audsley*, 1995. Disponible en http://www.wanamakerorgan.com/08/pdf/audsley.pdf (consulta: 3 de enero de 2012).

167 AUDSLEY, G. A. y J. L. BOWES, *Descriptive catalogue of art works in Japanese lacquer: forming the third division of the Japanese collection in the possession of James L. Bowes*, Londres, Chiswick Press, 1875. AUDSLEY, G. A., *La Céramique japonaise…*, *op. cit.* AUDSLEY, G. A., *The ornamental arts of Japan…*, *op. cit.* AUDSLEY, G. A. y J. L. BOWES, *Notes on Japanese art,* [Liverpool], printed for private circulation, 1874. AUDSLEY, G. A., *The connoisseur collection of the arts of Japan*, Nueva York, International Art Publishing Co., s/d. AUDSLEY, G. A., *Gems of Japanese art and handicraft*, Londres, Sampson Low Marston 1913.

posteriormente del Departamento de Grabado, Ilustración y Diseño. Desde su privilegiada posición que le permitía acceder una de las bibliotecas y colecciones más ricas de arte japonés en Europa, publicó diversos libros y artículos sobre la materia, de la que se convirtió en gran experto, en su mayoría, dedicados al estudio de aspectos históricos y técnicos del grabado japonés y de sus autores tanto clásicos (fundamentalmente Hokusai e Hiroshige), como contemporáneos.[168]


HOKUSAI

THE OLD MAN MAD WITH PAINTING

BY

EDWARD F. STRANGE, M.J.S.

Author of

"JAPANESE ILLUSTRATION," "THE COLOUR-PRINTS OF JAPAN," ETC.

SIEGLE, HILL & CO.

2 LANGHAM PLACE, LONDON, W.

1906

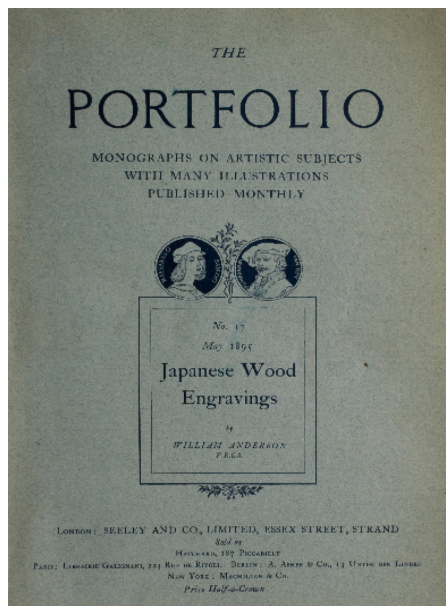
"From the age of six, I had a mania for drawing the forms of things. By the time I was fifty, I had published an infinity of designs, but all I have produced before the age of seventy is not worth taking into account. At seventy-five I have learned a little about the real structure of nature,—of animals, plants and trees, birds, fishes and insects. In consequence, when I am eighty, I shall have made still more progress. At ninety I shall penetrate the mystery of things; at a hundred I shall certainly have reached a marvellous stage, and when I am a hundred and ten, everything I do—be it but a line or dot—will be alive. I beg those who live as long as I, to see if I do not keep my word. Written at the age of seventy-five by me,—once Hokusai,—today Gwakio-rojin, 'the old man, mad about drawing.'"

STRANGE, Edward Fairbrother,
Hokusai, the old man mad with painting,
Col. "The Langham Series of Art monographs", London, Siegle, Hill& co., 1906.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign.3-36.

También fue un prolífico autor William Anderson (1842-1900),[169] cirujano británico, profesor de Anatomía de la Real Academia de Londres. En 1873, se trasladó a Tokyo, donde, contratado por el gobierno japonés, fue profesor de anatomía y cirugía. Allí reunió a su

168 Véanse la obra de este autor referenciadas citas anteriores y posteriores.
169 Veáse la página web: T*he Royal College Of Surgeons Of England. Plarr's Lives of the Fellows Online*, disponible en: http://livesonline.rcseng.ac.uk/biogs/E000685b.htm (consulta 12 de febrero 2012)

colección de arte nipón (en especial de estampas y libros ilustrados) y comenzó sus estudios sobre el tema, del que se convirtió en gran experto, redactado varios trabajos.[170] Entre 1882 y 1900, donó su colección de aproximadamente 2000 estampas y libros ilustrados a lo que es hoy la Biblioteca Británica.





ANDERSON, William,
Japanese wood engravings: *their history*, *technique and characteristics*,
London, Seeley, 1895.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign. 3-657.

Asimismo, se elaboraron trabajos en los que catalogaban y estudiaban las obras de las colecciones particulares, bien de la totalidad de las mismas o de una parte específica, labor que realizaron los mismos coleccionistas o determinados expertos.[171] Entre los coleccionistas que

170 ANDERSON, W., *Japanese wood engravings…*, *op. cit.*, ANDERSON, W., *Pictorial Arts of…*, *op. cit.*
171 A título de ejemplo, relacionamos, por orden cronológico, los siguientes catálogos: AUDSLEY,G. A., *Descriptive catalogue of art works in Japanese lacquer forming the third division of the Japanese collection in the possession of James L. Bowes*, Esq.,

estudiaron sus propias colecciones, es justo resaltar al estadounidense Edward Sylvester Morse(1838 -1925),[172] zoólogo, orientalista y "padre de la arqueología japonesa", que en 1877 fue a Japón para trabajar como profesor en la Universidad Imperial de Tokyo, puesto que desempeño hasta 1880. Durante su estancia y en los sucesivos viajes que hizo al país, además de adquirir un profundo conocimiento de la cultura japonesa,[173] recopiló un a excelente colección de cerámica japonesa de una 5.000 piezas.[174] En 1890, esta colección fue adquirida por el Museo de Bellas Artes de Boston. No obstante, Morse mantuvo una parte de su colección que con el tiempo fue a parar a la Colección Morse en el Museo Peabody Essex, en Salem.

Por otra parte, James Orange (segunda mitad del siglo XIX - primeros años del XX), arquitecto británico que residió largo tiempo en Hong Kong (más de 25 años) donde fue socio fundador de la firma de arquitectos Leigh & Orange (creada en 1874), estudió su propia colección de arte nipón. Realizó frecuentes viajes a Japón y en estas visitas atesoró una curiosa colección de

---

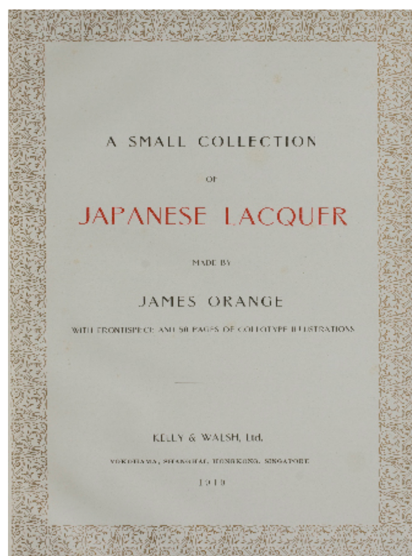
[Londres], Chiswick Press, 1875. ALT, W. J., *Catalogue of a collection of articles of Japanese art*, Londres, Printed for H.M. Stationery Off. by G. E. Eyre and W. Spottiswoode, 1876. PFOUNDES, C., *Japanese art treasures: catalogue,* [Nueva York : s.n.], 1876. BARBOUTAU, P., *Catalogue descriptif d'une collection d'objets d'art rapportés de son voyage au Japan*, París, By The Author, Leroux, 1893. LAWRENCE, W. M. T. y M. B. HUISH, *Catalogue of the collection of Japanese works of art: Formed between the years 1869 and 1899 by William Matthew Trevor Lawrence*, Londres, Privately Printed, 1895. BAXTER, S., *The Morse Collection of Japanese Pottery*, Boston, Ticknor and Co., 1887. TOMKINSON, A*., Japanese collection,* Londres, George Allen, 1898. MORSE, E., *Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery*, Cambridge, MA: Privately printed at the Riverside Press, 1901. *Catalogue of Japanese color prints collected by Hamilton Easter Field,* Nueva York, American Art Association, 1907. ORANGE, J., *A small collection of Japanese lacquer made by James Orange*, Yokohama, Box of Curios Print.and Pub. Co., 1907. FENOLLOSA, E., *Catalogue of Mr. Edward Colonna's collection of rare Japanese prints,* Nueva York, American Art Association, 1908. *Catalogue of a collection of Japanese art objects, the property of a private collector including netsuke in wood, ivory and lacquer, a few other carvings in wood and ivory, tobacco pouches & pipe cases, lacquer boxes and inro tsuba of well-known schools*, [Londres], J. Davy and sons, 1911. JOLY, H. L., *Japanese sword fittings: a descriptive catalogue of the collection of G. H. Naunton,* Londres, Privately printed for G.H. Naunton, 1912.

[172] WAYMAN, D. G., *Edward Sylvester Morse: A Biography*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1942.

[173] Escribió el clásico: MORSE, E., *Japanese Homes and Their Surrounding,* Boston, Tichnor, 1886.

[174] MORSE, E., *Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery*..., *op. cit.*

lacas japonesas, que destaca por su originalidad y calidad, de la que hizo un singular catálogo en 1907.[175] Según explica en él mismo, para adquirir las piezas contó con la ayuda y asesoramiento de algunos amigos residentes en Japó que eran profundos conocedores de la cultura nipona como Thomas Blake Glover, conocido comerciantes escocés, el ya citado japonólogo británico Basil H. Chamberlain y el arquitecto inglés Josiah Conder. Algunas piezas de su colección de objetos asiático fueron legadas al Museo Británico en 1928.



A SMALL COLLECTION

OF

JAPANESE LACQUER

MADE BY

JAMES ORANGE

WITH FRONTISPIECE AND 50 PAGES OF COLLOTYPE ILLUSTRATIONS

KELLY & WALSH, Ltd.

YOKOHAMA, SHANGHAI, HONGKONG, SINGAPORE

1910



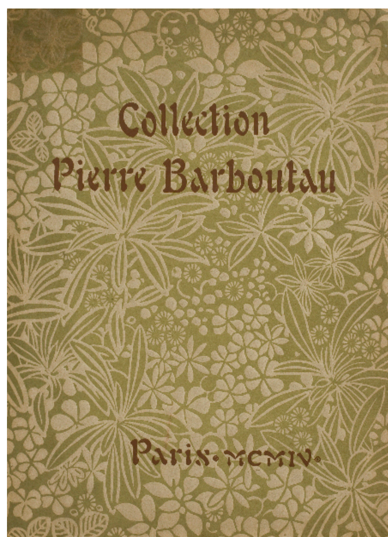
ORANGE, James,
***A small collection of Japanese lacquer made by James Orange*,**
Yokohama, Publisher, Kelly & Walsh, 1910
(1º ed. Yokohama, Box of Curios Print. and Pub. Co., 1907).
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign. 3-106.

Pierre Barboutau (1862-1916)[176] fue un gran coleccionista francés de arte japonés que viajó por primera vez, en 1886, al País del Sol Naciente, donde quedó impactado por su cultura.

175 ORANGE, J., *A small collection of Japanese lacquer…, op. cit.*

176 TAKAYAMA, A., *Pieru Barubutō: shirarezaru orientarisuto* (Pierre Barboutau: un orientaliste méconnu), Tokyo, Keiō Gijuku Daigaku Shuppankai, 2008.

Sumergido por completo en la vida del país, aprendió el idioma local (lo que le permitió consultar información de primera mano), se adaptó sus costumbres y adquirió una magnifica colección de obras, cerámicas, pinturas, estampas, inrō, bronces y *tsuba* que él mismo catalogó y estudió[177], ya que se convirtió en experto en la materia, publicando diversos libros.[178] Parte de su colección fue vendida en parís en sendas subastas celebradas en el Hôtel Drouot en 1891 y 1904.





BARBOUTAU, Pierre,
Biographies des artistes japonais dont les oeuvres figurant dans la collection Pierre Barboutau,
París, S. Bing, 1904.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba), sign. 3-699.

También hemos de añadir en esta relación un singular tipo de catálogos. Por diversas circunstancias las colecciones de arte japonés creadas en esa época fueron tempranamente vendidas total o parcialmente por distintas circunstancias: a veces por propia voluntad del

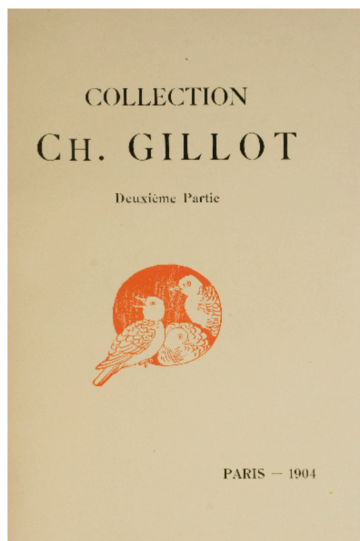
[177] BARBOUTAU, P., *Catalogue descriptif d'une collection d'objets d'art .. op. cit.*. BARBOUTAU, P., *Biographies des artistes japonais dont les oeuvres figurent dans la collection Pierre Barboutau*, París, S. Bing, 1904.
[178] BARBOUTAU, P., *Les peintres populaires du Japon,* París, Chez l'autheur, 1914.

coleccionista o por fallecimiento del mismo. Frecuentemente se vendían en distintas casas de subastas. En el caso francés, por ejemplo, se realizaron múltiples ventas de renombradas colecciones de arte japonés en el Hôtel Drouot, y la Galería Durand-Ruel. En estas ocasiones era costumbre publicar catálogos de venta, con textos redactados por expertos y con excelentes ilustraciones, que en la actualidad son muy cotizados ya que nos dan idea de la cuantía y calidad de colecciones que se forjaron en la época de Japonismo. Este es el caso por ejemplo[179] de la colección de Philippe Burt (venta en 1891, Galerie Durand Ruel), de los Goncourt (venta en 1897, Hôtel Drouot) de Henri Portier (venta en 1902, Hôtel Drouot), de Hayashi Tadamasa (venta en 1902 y 1903, Galerie Durand Ruel) de Paul Brénot (venta en 1903, Hôtel Drouot), de Charles Gillot (venta en 1904, Galerie Durand Ruel y Hôtel Drouot), de Pierre Barboutau (venta en 1891 y 1904, Hôtel Drouot.), de J. Garié (venta en 1906, Hôtel Drouot), de Siegfried Bing (venta en 1906, Galerie Durand Ruel) de Sumi no Kura (venta en 1907, Galerie Durand Ruel) de Alexis Rouart (venta en 1911, Hôtel Drouot) de Van Den Broeck (venta en 1911, Hôtel Drouot) de Grégoire Manos (venta en 1912, Hôtel Drouot), de Jean Dollfus (venta en 1912, Hôtel Drouot). En la Biblioteca del Museo de Zaragoza (legado de Federico Torralba) encontramos los catálogos de venta de algunas de las más importantes colecciones de arte japonés en Francia que mencionaremos a continuación.

---

[179] Véase DUBOIS, J., "Quelques Ventes parisiennes…*", op. cit.*

De gran envergadura fue la colección de Charles Firmin Gillot (1853- 1903),[180] inventor y empresario francés, que fue un ecléctico coleccionista. Entre las obras que atesoró se encuentran piezas islámicas, de Siria e Irán, y de Asia Oriental, en especial de Japón (esculturas, lacas, peines y adornos para el cabello; *inrō*, cerámica, bronces, armas y armaduras, tejidos, estampas, libros ilustrados y *netsuke*). Buena parte de su colección japonesa fue subastada en 1904 en la Galería Durand-Ruel[181].



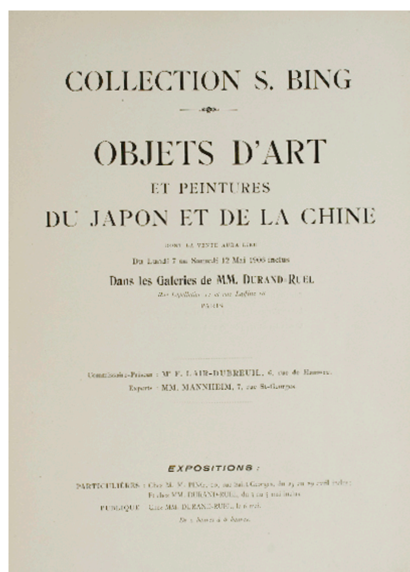


Collection Ch. Gillot. *Vol. 2*
[París, s.n., 1904].
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign. 0-112/2

[180] GILLOT, C., *Documents dèoratifs japonais,* [París], Librairie de l'art, s/d. GILLOT, C., *Quelques gardes de sabre Japonaises du XII au XVI siècle de la Collection Ch. Gillot*, París, Ch. Gillot, 1898.

[181] *Collection Ch. Gillot: Objets d'art et peintures d'Extrême-Orient. Catalog of objects for sale from the collection of Charles Gillot at Galerie Durand-Ruel, Paris; du lundi 8 au samedi 13 février 1904*[Paris, s.n., 1904]. *Collection Ch. Gillot: Estampes Japonaises et livres illustres; dont la vente aura lieu les 15, 16, 18 et 19 avril, 1904 a l'hotel Drouot, salle no. 8*, [París, s.n., 1904].

Realmente espectacular debió de ser la colección personal del citado Samuel Bing (1838 - 1905) que también se dispersó tras su muerte. Algunas de sus obras japonesas fueron legadas a familiares y amigos por disposición de su testamento. Otras, como esculturas, máscaras de teatro *nō,* lacas, en especial, *inrō* y peines, cerámicas, bronces y armas, tsuba, *netsuke*, pipas, estuches de pipas, y pinturas, etc., fueron subastadas en 1906 en la Galería Durand-Ruel. La colección privada de Bing fue considerada por los entendidos el epítome del arte japonés.



COLLECTION S. BING

OBJETS D'ART

ET PEINTURES

DU JAPON ET DE LA CHINE

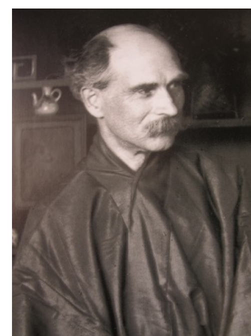
Du Lundi 7 au Samedi 12 Mai 1906 inclus

Dans les Galeries de MM. DURAND-RUEL

PARIS

MM. MANNHEIM, 7, rue St-Georges

EXPOSITIONS :



Collection S. Bing.
Objects d'art et peintures du Japon et del a Chine:
lundi, 7, au samedi, 12, may 1906,
inclus dans les Galeries de MM. Durand-Ruel, Paris
[París, s.n., 1906].
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba),
sign. 3-219.

Otros tipos de catálogos fueron los de las exposiciones temprales y museos. Como hemos señalado anteriormente, hubo en Europa y Norteamérica exposiciones temporales de arte japonés en las que distintos coleccionistas mostraban sus piezas al público. Estas exposiciones podían ser de carácter general o especializado (siendo especialmente abundante las de estampas y

libros *ukiyo-e*) y dieron lugar a catálogos, redactados por especialistas. En Francia, por ejemplo, tales muestras tuvieron pronta aparición. Ya hemos mencionado que en abril y mayo de año 1883 Louis Gonse organizó en París una espléndida exposición de carácter titulada *l'Art japonais*, en la que reunió las obras de numerosos coleccionistas franceses. Un tiempo después, en 1890, el citado Samuel Bing puso en marcha una muestra de obras *ukiyo-e*, en la que colaboraron también coleccionistas, que fue celebrada en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París.[182] También muy destacada la exposición de estampas japonesas que tuvo lugar en el Museo de Artes Decorativas de la capital francesa, (enero de 1909-enero de 1914) de la que se editó un catálogo.[183] Esta magnífica muestra fue una de las mejores y más completas que se han celebraron en su género en Europa. También en distintos centros e instituciones de Gran Bretaña,[184]Alemania,[185] Estados Unidos,[186] y otros países se organizaron exposiciones que llevaron consigo la publicación de

---

[182] E*xposition de la gravure japonaise à l'École national de beaux-arts*, París, École National de Beaux-Arts, 1900.
[183] VIGNIER, Ch. y H. INADA, *Estampes japonaises exposées au Musée des Arts Décoratifs*, París, Longuet, 1909-1914, 6 vols.
[184] Algunos ejemplos, relacionados cronológicamente, son: *Catalogue raisonné of the Oriental exhibition of the Liverpool Art Club: held at the Club Rooms*Liverpool, The Club, 1872. DILLON, F., *Exhibition of Japanese and Chinese Works of Art*, Londres, printed for the Burlington Fine Arts Club by John C. Wilkins, 1878. HUISH, M. B., *Catalogue and notes upon the loan exhibition of Japanese art*: *held at the Fine Art Society's*,Londres, The Society, 1888
[185] GRAF-PFAFF, C., *Japan und Ostasien in der Kunst, Offizieller Katalog der Ausstellung,* Múnich, Im Selbstverl.des Vereins Ausstellungs-Park München, 1909.
[186] *Illustrated catalogue of the Japanese art exhibits, Foreign Exhibition*, Boston, Mass.: Heliotype Prtg. Co., 1883. WILLIAMS, E. H., *A descriptive catalogue of a part of the Japanese collection of Dr. Edward H. Williams: exhibited at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, December 4th-27th, 1890,* Filadelfia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1890. *Catalogue of Japanese engravings : an important collection of prints in color belonging to Mr. S. Bing, Paris: on exhibition at the American Art Galleries ... from Monday, March 12th until Saturday, March 24th, inclusive*, Nueva York, American Art Association, 1894. TOKUNO, M., *Smithsonian Institution. United States National Museum. Japanese wood-cutting and wood-cut printing,* Washington, Government Printing Office, 1894. SHIRASU, F., *Catalogue of an exhibition of Japanese Paintings and Metal-work,* Boston, Museum of Fine Arts, 1894. FENOLLOSA, M. Mc., *Hiroshige: The Artist of Mist…, op. cit.* WRIGHT, F. L., *Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from the collection of Frank Lloyd Wright*, Chicago, The Art

catálogos. Concretamente Estados Unidos se mostraron especialmente activos tanto en la colección como en el estudio, la difusión y la exposición de arte japonés.[187] Incluso en España, hubo tempranas exposiciones de arte japonés, especialmente en la ciudad de Barcelona.[188]

También, determinados museos europeos y norteamericanos que contaron con piezas japonesas entre sus fondos editaron catálogos de sus propias colecciones o de las exposiciones que organizaron. Es el caso del Museo del Louvre en París,[189] el Museo Victoria & Albert de Londres,[190] el Museo Británico,[191] el Museo de Bellas Artes de Boston[192] y la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington,[193] etc., por citar tan solo unos ejemplos.

Institute of Chicago, 1906. MORRISON, A., *Exhibition of Japanese prints, 1909,* Londres, The Fine Art Society, 1909. GOOKIN, F. W., *Catalogue of a Loan Exhibition of Japanese Colour Prints,* Chicago, Art Institute of Chicago, 1908. WILKINSON, H. S., *Catalogue of a loan exhibition of Japanese colour prints, kindly lent by Sir H. S. Wilkinson,*Belfast, W. & G. Baird, Ltd., 1909. HILDITCH, J., *City of Manchester. Illustrated catalogue of a collection of Chinese paintings, Japanese paintings, and colour prints*, Manchester, City Art Gallery, 1910-1911. GOOKIN F. W., *Catalogue of a loan exhibition of colour prints by Ichiryusai Hiroshige, 1797-1858*, Chicago, Art Institute of Chicago. 1912.

187 JAPAN SOCIETY (ed.), *Japanese Art Exhibitions with Catalogue in the United States of America 1893-1981*, Nueva York, Japan Society, 1981.

188 BRU, R., *Els orígens del Japonisme a Barcelona*, Institut d'Estudis Món Juïc - Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2011. BARLES, E., " Jūkyū seiki kōhan kara nijū seiki zenhan ni kaketeno nissei bijutu bunka kōryū ", en BANDO, S. y Y. KAWANARA (ed.), *Nihon Spain kōryūhsi* (Historia de las relaciones entre Japón y España), Tokyo, Renga Shobō, 2010, pp. 154-171.

189 HAYASHI, T*., Catalogue de la collection des gardes de sabre Japonaises au Musee du Louvre*, París, T. Hayashi [Imprime par Gillot], 1894.

190 *Japanese art [Catalogue of the collection in the National Art Library],* Londres, Printed for H.M.S.O. by Eyre and Spottiswoode Printers to the Queen's Most Excellent Majesty, 1893, 1898. STRANGE, E. F. (ed.), *Japanese colour-prints by Utagawa Toyokuni I,* Londres, His Majesty's Stationery Office, 1908.

191 ANDERSON, W., *Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Painting in the British Museum,* Londres, Longmans, 1886. *Catalogue of Japanese printed books and manuscripts in the library of the British Museum,* Londres, British Museum, 1898.

192 OKABE, K., *Japanese Swordguards (Tsuba) (Special Exhibition of Swordguards. Museum of Fine Arts, Boston. Department of Chinese and Japanese Art. April, 1907),* Boston, Museum of Fine Arts, 1907.

193 NOYES, C. S., *Library of Congress. The Noyes Collection of Japanese Prints, Drawings, etc,* Washington, Government Printing Office, 1906.

Incluso alguna colección personal, dio lugar a la apertura de museos específicos que catalogaron sus fondos y las dieron a conocer en publicaciones. Es el caso de la colección del citado industrial Émile Guimet (1836-1918).[194] Hombre de grandes inquietudes intelectuales, recibió en 1876 el encargo del ministro de Instrucción Pública francés de viajar al Lejano Oriente para estudiar sus religiones. Fascinado por la cultura japonesa, adquirió una extraordinaria colección de obras de arte nipón, que junto a otras piezas de su propiedad, procedentes de distintos puntos de Asia Oriental, dieron lugar, en 1889, al Museo Guimet, hoy el Museo nacional francés de artes asiáticas (París). Otro caso singular es del italiano Enrico o Henri Cernuschi (1821-1896),[195] inquieto banquero, economista y coleccionista entre septiembre 1871 y enero de 1873 para una gira mundial, con el joven crítico de arte Théodore Duret (1838-1927). Durante su estancia en Japón y China, adquirió cerca de cuatro mil obras de arte que forman el corazón de su colección. A su regreso, se organizó una exposición con su obras en Palais de l'Industrie[196] (agosto 1873 a enero 1874). En 1896 hizo legado de sus colecciones a la ciudad de París que

---

194 OMOTO, K. y F. MACOUIN, *Quand le Japón s'ouvrit au monde. Émile Guimet et les arts d'Asie*, París, Découvertes Gallimard, Reunión des Musées Nationaux Histoire, 1990. MILLOUE L. de, *Catalogue du Musee Guimet. Pt. 1. Inde, Chine et Japon, precedee d'un apercu sur les Religions de l'extreme Orient et suivie d'un index alphabetique des noms des Divinites et des principaux termes techniques,* Lyon, Imprimerie Pitrat Aîne, 1883. DESHAYES, E., *Les Makimonos japonais du Musèe Guimet; une grande chasse shogaunale au XVIIIe siècle, notes sur les chasses officielles et la chasse au Japon,* París, Musèe Guimet, 1899.

195 AA. VV., *Ebisu: Études japonaises. Henri Cernuschi (1821-1896) homme politique, financier et collectionneur d'art asiatique. Actes du colloque du 20 juin 1998*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1998.

196 JACQUEMART, A., *L'extrême Orient au Palais de l'Industrie: notices sur les collections de M. H. Cernuschi*, París, Imprimerie de J. Claye, 1874. LONGPÈRIER, A. de, O*bservations sur quelques objets antiques figureès dans les livres chinois et japonais, presentèes au ler congreès des Orientalistes a propos de l' exposition des collections rapporèes de l' Extrème-Orient par Henri Cernuschi,* París, Bouchard-Huzard, 1874.

dieron lugar al magnífico Museo Cernuschi, inaugurado en 1898.[197] En Gran Bretaña ya hemos mencionado el museo fundado en por James Bowes en Liverpool.[198] En Alemania tenemos el Museo de Arte de Asia Oriental de Colonia, primero en su género en suelo germánico, que, fundado en 1913 , tuvo como núcleo fundamental la colección japonesa del fundador del museo, el profesor, escritor y etnólogo Adolf Fischer (1857-1914)[199] y de su esposa Frieda Bartdorff (1874-1945) que viajaron a Japón. Incluso en España se crearon museos específicos que lamentablemente tuvieron muy poca vida y carecieron de catalogo.[200] Este es el caso del Museo creado en Barcelona por Ricard Lindau (1831-1900), diplomático alemán (hermano del citado Rudolf Lindau) que estuvo en Japón entre 1866 y 1868, donde atesoró una excelente colección que fue expuesta en la ciudad condal.[201]

Las revistas periódicas: un medio de difusión del arte japonés

Finalmente, hemos de subrayar el interés de otro cauce de información sobre arte japonés que tuvo a nuestro modo de ver una extraordinaria importancia. Nos referimos a las publicaciones periódicas que, en sus diversas fórmulas y categorías, alcanzaron un impresionante

---

[197] D' ARDENNE DE TIZAC, H., *L'Exposition permanente du Musèe municipal Cernuschi,* Paris, Impr. C. Chaufour, 1912.

[198] BAIRD, Ch., "Japan and Liverpool…", *op. cit.*

[199] FISCHE, A., *Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*, [Colonia, Druck von M.D. Schauberg], 1915. FISCHE, A., *Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln*, Colonia, Museum für ostasiatische Kunst, 1927.

[200] BRU, R., *Els orígens del Japonisme..., op. cit.* BARLÉS, E., "Jūkyū seiki kōhan kara nijū…", *op. cit.*

[201] BRU, R., "Richard Lindau y el museo de arte japonés de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, n.º 337, Madrid, CSIC, 2012, pp. 55-74.

desarrollo en la Europa de la segunda mitad el siglo XIX y primeras décadas del XX y que por su gran tirada llegaron a amplio sectores de la población.

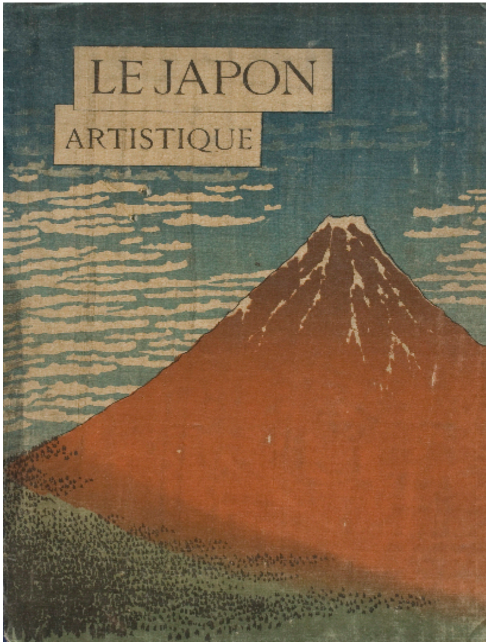
Un género específico de publicación periódica son las llamadas revistas ilustradas que precisamente vieron la luz en el XIX. A este tipo pertenecen revistas de tan reconocido prestigio como la inglesa *The Illustrated London News*, la francesa *L'Illustratio,* la alemana *Illustrierte Zeintung*, la italiana *Ilustrazione Italiana* y las españolas *La Ilustración. Periódico Universal*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Ibérica, La Ilustración Española y Americana*, por citar simplemente algunos ejemplos.[202] Su éxito evidentemente radicó en el especial énfasis que se daba en sus páginas a las ilustraciones artísticas e imágenes diversas, las cuales, además de proporcionar deleite estético a aquellos que las contemplaban, favorecían la comprensión de la información ya que garantizaban el contacto visual inmediato con la realidad comentada. Estas revistas fueron eficaces vías de conocimiento de los más variopintos temas de interés entre los que obviamente se encontró Japón y su arte que tuvo en la era Meiji un seguimiento informativo inusitado. También fueron importantes revistas más específicas bien de viajes o sobre todo de carácter artístico tales como *The Academy, Gazette des Beaux-Arts, Revue des deux-Mondes, La Renaissance littéraire et artistique, Revuedes Arts Décoratifs, Harper´s New Monthly Magazine,* entre otras muchas.

---

[202] En los últimos tiempos se han elaborado excelentes trabajos que han puesto en evidencia la importancia de estas revista en el conocimiento y difusión del arte de Japón: ALMAZÁN, V. D., *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935*), Tesis doctoral, (directora: E. Barlés), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1999, 11 vols. ARAGUÁS, P., *Japón y el Japonismo en L'Illustrazione italiana (1873-1945),* Tesis doctoral (director: D. Almazán), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2012, 2 vols.

Pero, en la época del Japonismo, hubo incluso una revista específica de arte nipón. Nos referimos *Le Japon Artistique, documents d´art et d´industrie* que el conocido Samuel o Siegfried Bing editó con carácter mensual entre 1888 y 1891. Esta publicación surge en el momento de máximo esplendor de la moda por lo japonés y es fruto de la cada vez mayor demanda de información específica y veraz sobre el tema. Las revista recogía numerosos artículos, redactados por los mejores expertos e ilustrados con esplendidas reproducciones de piezas representativas y originales, dedicados a distintas manifestaciones artísticas, en especial a las estampas y libros ilustrados, piezas más cotizadas por los coleccionistas. Su deseo de difundir al máximo este arte llevo Bing a publicar la revista en tres lenguas: francés, inglés y alemán. La calidad de sus artículos convirtió a esta publicación en una fuente extraordinaria de conocimiento del arte nipón. Debe destacarse igaulmentes sus magníficas ilustraciones, repeorducidas y apor métocos avanzados de fotomecánica.

En la Biblioteca del Museo de Zaragoza, pocedente del legado de Federico Torralba, se encuantra la totalidad de esta revista. La revista también se conserva en las bibliotecas de la Diputación Provincial de Zaragoza, procedente de la antigua Biblioteca del Casino de la ciudad, lo cual nos indica la difusión que tenía esta revista en la época incluso en capitales de provincia, como el caso de Zaragoza.



BING, Siegfried (ed.),
Le Japon artistique Documents d'Art et d'industrie réunis par Bing,
París, Marpon et Flammarion, 1888-1891.
Biblioteca Museo de Zaragoza (legado Federico Torralba), sign. 3-259.



BING, Siegfried ((ed.),
Artistic Japan:
A monthly illustrated Journal of Arts and Industries conducted by S. *Bing*.
Colección Particular

A la luz de lo expuesto en este trabajo, podemos afirmar que durante la era Meiji, al menos algunos sectores sociales de Europa y Norteamérica pudieron tener un conocimiento cercano del arte japonés, bien a través de la exposiciones universales, las tiendas y almacenes donde se vendía, las exposiciones realizadas por coleccionistas y museos e instituciones que ya comenzaban a tener fondos nipones y a través de publicaciones que con mayor o menor penetración mostraron, analizaron y estudiaron las artes japonesas. Este conocimiento no cabe duda que fue una de las raíces del fenómeno del Japonismo, la impronta de Japón, de su cultura y arte en Occidente que, con sus matices, sigue perviviendo en la actualidad.

Laca *urushi* en la era Meiji

Yayoi Kawamura
(Universidad de Oviedo)

La llegada de la nueva era Meiji significó un total cambio en la sociedad japonesa como sabemos; la Restauración Meiji significó para los japoneses la apertura del país y la occidentalización. Fue, a su vez, una época de hombres "ilustrados" con grandes ilusiones y proyectos para el futuro del país, que construyeron el Japón moderno. Asimismo, la industrialización de Japón al estilo europeo fue fuertemente fomentada. Bajo este clima muchos de los valores tradicionales forjados durante el largo periodo Edo (1603/1615-1868) ligados con las actividades artesanales sufrieron un duro revés en la sociedad que cada vez reclamaba más "lo moderno": trenes de vapor, lámparas de gas para iluminar calles, teléfonos, trajes occidentales, etc. fueron llegando a la sociedad japonesa. Los objetos cotidianos basados en la manera de vivir del periodo anterior quedaron en desuso y fueron sustituidos por los nuevos.

Sin embargo, a su vez, el nuevo gobierno Meiji, deseoso de ser reconocido por Occidente, intentó mostrar los valores de Japón a través de obras de arte; las exposiciones universales fueron excelentes oportunidades para ello. De esta manera, aquellas actividades artesanales de cerámica, textil, bordado, metalistería, ebanistería, papelería, etc. vieron una nueva oportunidad para representar al país. El arte de la laca *urushi*, desde luego, no fue una excepción. Ese arte milenario,

a pesar de verse reducidas sus actividades tras la caída del régimen feudal, pudo mantener su excelente nivel de elaboración adecuándose a las nuevas coyunturas de la era Meiji buscando otras vías alternativas. Pero para entender mejor la laca del periodo Meiji, vamos a repasar la historia de este arte en Japón.

Desde época prehistórica, distintos utensilios cotidianos de madera lacada forman parte de la vida de los japoneses. La madera en sí es un material vulnerable, poco resistente; se descompone con la humedad y con el paso del tiempo. Sin embargo, unida con la laca *urushi* se convierte en un material muy duradero: se han encontrado en distintos yacimientos arqueológicos de Japón piezas de madera lacada de hace más de 7000 años. Conocemos varias muestras de madera tratada con laca *urushi* en forma de cuencos, cazos y vasijas que tienen más de 3500 años, prueba de que el pueblo japonés tenía consolidada la técnica de barnizar los objetos de madera con la laca *urushi* en esas fechas. La laca *urushi* es una materia pastosa procedente de la savia del árbol llamado también *urushi* en Japón, *Rhus verniciflua*[203] en latín. Una vez consolidada la savia, la base de madera se hace más dura, impermeable y muy resistente a la sal y al ácido. El pueblo japonés prehistórico sabía aprovechar esta bondad de la laca *urushi*.

Haciendo un salto en el tiempo a la Edad Media, las pinturas de los siglo XII y XIV nos muestran que durante la Edad Media los japoneses usaban principalmente vajillas de madera

---

203 La laca japonesa *urushi* utiliza como materia básica la savia del árbol *Toxicodendron vernicifluum,* también llamado *Rhus verniciflua o vernicifera*. Su sustancia principal es un fenol llamado *urushihol* (C21H32O2), el cual tiene la particularidad de endurecerse en un ambiente húmedo uniéndose con el oxígeno. El hábitat de este arbusto es Japón, Corea y la zona costera de China. En Asia sur oriental (Birmania, Tailandia, Vietnam, etc.) existen otras variedades de *Rhus* y otros árboles de los que se extraen sus savias para usarlas como barniz. Entre ellas la savia de *Rhus verniciflua* ofrece la calidad superior. MOURA CARVALHO, P. de (ed.), *The World of Lacquer. 2000 Years of History,* Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2001.

lacada y no de cerámica;[204] el uso de platos, cuencos y mesas individuales de madera lacada en la sociedad japonesa durante la Edad Media tanto en el nivel popular como en el nivel cortesano era una costumbre muy extendida. Realmente la laca *urushi* era algo omnipresente en la vida del pueblo japonés. Para explicar este hecho hay otro dato a tener en cuenta; la savia de *urushi* muestra cierta toxicidad, nada nociva para el cuerpo humano, pero como resultado de ello en las vajillas lacadas no anidan los gérmenes.

Esta unión de madera y laca *urushi* ha evolucionado en tierras niponas para crear una expresión artística propia sin perder la utilidad de los objetos lacados. La práctica de decorar objetos lacados en Japón se desarrolló inicialmente por influencia china; puesto que China es otro país importante de Asia que utiliza la misma materia para su arte. Casi a la vez que la llegada del Budismo a Japón procedente de China en el siglo VI, la manera más sofisticada de usar la laca como arte decorativa se inicia en Japón. Se elaboraron a partir de ese momento distintas cajas con madera lacada para guardar los códices budistas; no nos olvidemos que otra particularidad de la madera lacada es no ser atacada nunca por los xilófagos. Muchas imágenes budistas de madera y tela son tratadas con laca *urushi*, monocolor o con pan de oro adherido; aparecen altares de templo totalmente tratados de laca *urushi* y pan de oro. A lo largo de la historia, mientras el arte de la laca de China fue especializándose en el tipo grabado, en Japón se desarrolló la técnica denominada *makie*,de la cual hablaremos más adelante, con la que logaron elaborar decoraciones doradas sobre el fondo negro, que constituyen aún hoy en día la estética representativa de la laca *urushi*.

---

[204] YOTSUYANAGI, K., *Urushi no bunkashi,* Tokyo, Iwanami, 2009, pp. 121-132.

El secreto del arte de la laca *urushi* consiste en repetir, sobre un soporte generalmente de madera, numerosas capas de la savia refinada del árbol *Rhus verniciflua*, con un lento proceso de consolidación y alternando con una delicada labor de pulido de cada capa.[205] El profundo brillo del *urushi* ofrece un aspecto no comparable a otros tipos o sucedáneos de laca. Entre las variadas clases de la savia refinada *urushi*, el llamado *roiro*, sobre todoel de color negro, es la calidad suprema, y crea un brillo profundo y una textura inigualable. Cada vez que se aplica una capa, la savia requiere unos días para su consolidación en un ambiente húmedo, ya que por el proceso de oxidación, la savia se endurece. Para ello se usa una cámara de madera humedecida llamada *furo* o *muro*. Tras la consolidación de la capa el objeto se somete al pulido. Pacientemente se repite esta operación para obtener una pieza de *urushi*, puesto que una buena muestra de este arte llega a tener decenas de capas.

Una vez lograda esta lustrosa superficie cuyo brillo procede del fondo de las capas, se decora con distintas técnicas. La más conocida y desarrollada en Japón es la de *makie*. Sobre la superficie preparada con numerosas capas, se dibujan con un pincel los motivos ornamentales con la laca fresca. A continuación se espolvorean finísimas partículas de oro para que se adhieran a ella. Se elimina el oro sobrante de modo que solo los motivos queden cubiertos por él. Tras el reposo en la cámara húmeda, los polvos de oro se fijan firmemente a la superficie. Para otras tonalidades cromáticas se aplican polvos de plata o pigmentos finamente molidos. La decoración así creada es bastante plana, aspecto que originó el nombre *hiramakie* o *makie* plano.

---

205 Para las técnicas de *urushi*, véanse: ANDRÉS I GRAELLS, M. R. y A. KITASE, *Arte y técnica de urushi,* Barcelona, Editorial Salvatella, 2001. KOPPLIN, M., *Les laques du Japon. Collections de Marie-Antoinette,* París, Réunion des Musées Nationaux, 2002, pp. 230-234.

Una variedad de esta técnica es el *makie* en relieve o *takamakie*: se proyecta un diseño sobre la superficie y a continuación se rellenan los motivos con una pasta hecha de savia refinada y finos polvos de carbón vegetal. De este modo los motivos adquieren volumen o relieve. Posteriormente se cubren con finas partículas de oro. Esta técnica se usa para representar rocas, viejos troncos de árbol, etc. Las finas partículas de oro o plata se aplican también sobre el fondo negro para crear un efecto de moteado. Es el conocido *nashiji*, término que proviene del aspecto parecido a la piel de pera, el sentido literal de la palabra -*nashi* significa pera-. Dependiendo de los tamaños de los granos o plaquitas de oro o plata, el efecto que se logra varía, y también el nombre de la técnica. Aparte de estos métodos basados en el uso de oro, la decoración se puede realizar pintando los dibujos con pincel o incrustando distintas materias como nácar (técnica llamada *raden*), coral, plomo o incluso cerámica.

Con estas técnicas se desarrollarán sobre la superficie negra y brillante unas magníficas escenas decorativas, que con mucha frecuencia aluden a las distintas estaciones del año. Así se expresa esa sensibilidad tan característica del pueblo japonés a los constantes cambios de la naturaleza: en los objetos que se usan en el invierno puede aparecer un paisaje con el monte Fuji nevado o motivos festivos del Año Nuevo; en un plato que sirve para una comida de primavera, los motivos más usados serían el ciruelo o el cerezo en flor; para sugerir la llegada del verano, el lirio o escenas de costa, y, para el otoño, hojas de arce, por ejemplo.

Al llegar el periodo Edo, bajo el régimen de los Tokugawa, llegaron a elaborase las mejores obras de laca *urushi*. La estabilidad del país desde el punto de vista político y económico creó condiciones idóneas para que alcanzara el arte de *urushi* la categoría de arte "mayor". La laca

urushi ya no era mera artesanía, sino que se convirtió en el campo de actuación de grandes artistas, como Kōetsu Hon'ami (1588-1637) o Kōrin Ogata (1658-1716).

El arte de *urushi* se orientó para producir objetos de goce estético, sin descuidar la producción de objetos utilitarios. Las familias poderosas, empezando por la familia Tokugawa, comisionaron objetos verdaderamente de lujo elaborados con *urushi*. El matrimonio de las hijas era la ocasión más significativa para tales demandas. El ajuar de novia suponía un gran conjunto que podía incluir vajillas, muebles auxiliares, distintas cajas, juego de tocador, etc. Cada una de estas piezas estaba primorosamente elaborada y decorada con la técnica de *makie*, combinando el *makie* plano, *makie* en relieve, incrustación de piezas de coral, concha y metal y otras técnicas. El oro cubría toda la superficie de las piezas.



Caja para carta, *fubako*, con motivo de abanicos,
Siglo XIX avanzado (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49061.



Set de picnic, *no-bentō (sage-jū)*, con decoración moluscos,
Primeros dos tercios del siglo XIX (finales Edo).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, tsukegaki, nashiji,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49070.



Conjunto de cajas para diversos tipos de inciensos, *kōgō,* con escenas de la naturaleza,
Primeros dos tercios del siglo XIX (finales Edo).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, takamakie, kinfundame, nashiji, kirigane, raden, zōgan,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49098



Juego de fumador, *tabakobon,* con juego para escritura *suzuribako,* decorados con hojas otoñales,
Siglo XIX avanzado (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, kirigane,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49101



Pantalla, *tsuitate,* con decoración del árbol del ciruelo,
Shunkasai, primeros dos tercios del siglo XIX (periodo Edo).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, takamakie, tsukegaki,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49184.



Caja para escritura, *suzuribako,* con decoración de de pinos y tortugas,
Siglo XIX avanzado (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, hiramеji, tsukegaki, nashiji,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49253



Caja, *hako,* con motivo de plantas y hojas otoñales,
Siglo XIX, antes de 1881 (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, urushi-e, nashiji, zōgan,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza n.º 49260.



Caja para guardar papeles, *ryōshibako,* con motivo de langostas,
Siglo XIX (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, kinfundame, nashiji, zōgan, raden,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49233.



Caja, *tebako*, de paisaje del santurario de Nikkō,
Era Meiji (1868-1912).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49060.



Copa, *sakazuki,* con escena de humedal,
Siglo XIX (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, kirigane,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49238.



Copa, *sakazuki,* de paisaje con el Monte Fuji,
Finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49239.



Copa, *sakazuki*, con motivo de jarrón floral,
Shōkasai, siglo XIX (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, kinfundame, kakiwari,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49241.



Copa, *sakazuki,* con motivo de gallos sobre un tambor,
Ippōsai, siglo XIX (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, urushi-e,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49244.

Un objeto que tuvo un extraordinario desarrollo durante el periodo Edo es *inrō*.[206] Consta normalmente de varios diminutos cajetines de sección ovalada, encajados perfectamente unos sobre otros y cerrado con una tapa, de modo que el conjunto tiene la apariencia de una única caja. En origen tenía la función de llevar el sello personal, y de allí proviene el nombre *inrō*, que significa "estuche" (*rō*) "para el sello" (*in*). Asimismo, se usaba como estuche portátil para guardar distintas medicinas separadas en los compartimentos, o incluso la picadura de tabaco; en ese caso el estuche llevaba sólo un único compartimento y se denomina *tonkotsu*. A lo largo del periodo Edo este objeto se convirtió en un elemento decorativo para los hombres, es decir, un accesorio que servía para mostrar el gusto personal o la capacidad económica. Por ello se elaboraron en esta época numerosos estuches *inrō* de exquisito gusto, diseño innovador o tradicional y virtuosismo técnico, que atraían la atención de otros y les despertaban sorpresa y admiración.

Los diminutos compartimentos están perfectamente encajados por medio de los ribetes interiores elevados de los cajetines; y un cordón que pasa por unos finos orificios tubulares preparados en los laterales asegura la unión del conjunto. Encima del estuche ambos extremos del cordón se unen mediante una pequeña pieza con un agujero en medio denominada *ojime*, que sirve para ceñir el conjunto. Al extremo del cordón se halla otra pieza pequeña, que puede ser de diversos materiales y formas, para colgar el *inrō* en el cinturón. Esta pieza, conocida por el nombre japonés *netsuke*, es otra pieza en la que los artistas crearon un mundo de miniatura. Puede ser una diminuta escultura de madera o marfil finamente tallada.

---

[206] Para más información véanse: BUSHELL, R., *The Inrō Handbook. Studies of Netsuke, Inrō and Lacquer,* Nueva York y Tokyo, Weatherhill, 1979. HUTT, J., *Japanese Inrō,* Nueva York y Tokyo, Weatherhill, 1995. KRESS, E., y H. KRESS, *Inrō. A Key to the World of Samurai, The Kress Collection,* Tempere, Vapriikki, 2010.

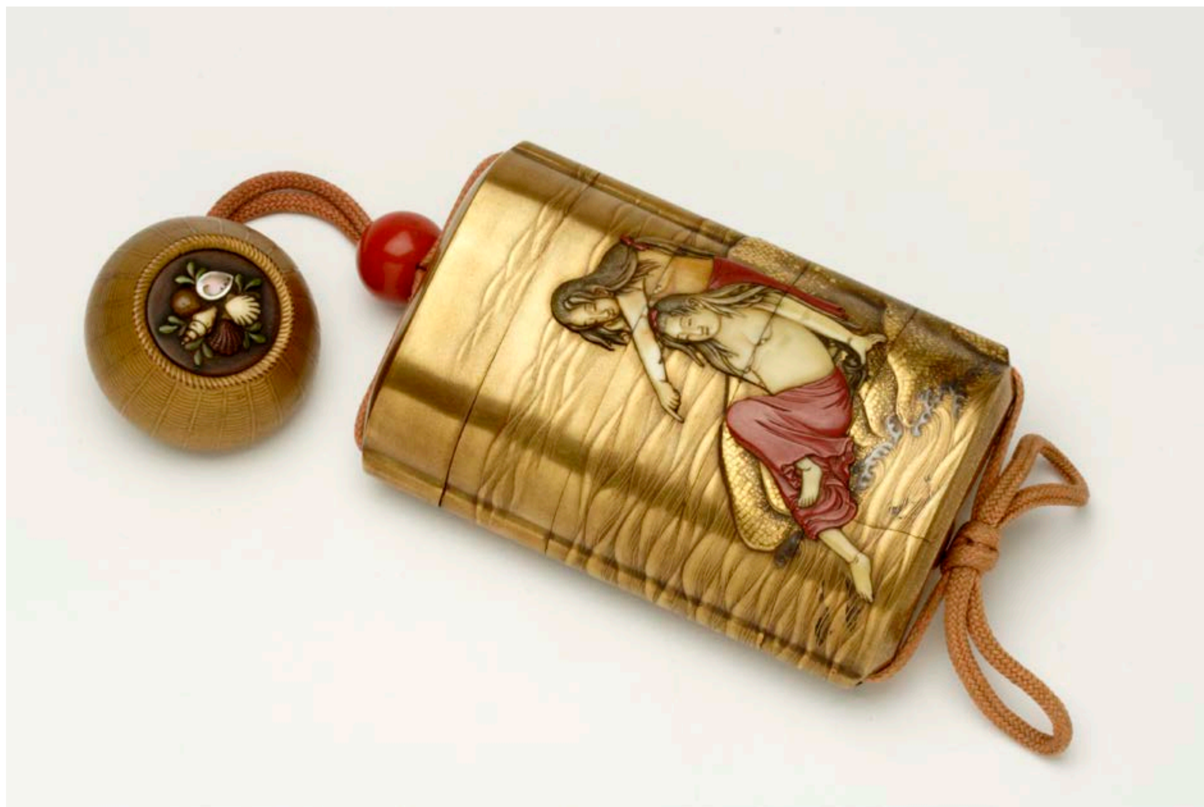
Este tipo de objetos delicadamente elaborados para satisfacer la vida de la sociedad feudal sufrieron una dispersión tras finalizar el periodo Edo. Con la llegada de la nueva era Meiji, los valores tradicionales hasta entonces vigentes dejaron de serlo, y muchas familias antes dominantes perdieron sus posesiones. El Meiji fue a su vez el momento de la apertura de Japón a Occidente; es conocido el "descubrimiento" de Japón por Occidente a través de numerosísimos objetos de arte japonés que llegaron, provocando la moda llamada Japonismo.[207] Cantidad desconocida de estampas *ukiyo-e* llegaron a Europa; una parte de las mismas se encuentran en la Colección Torralba. Y como no, obras de laca *urushi* de finales del periodo Edo llegaron a manos de los coleccionistas de Europa como bien muestran algunas piezas de dicha colección.



***Inrō* con motivo de peces y mariscos,**
Siglo XIX (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi*, con decoración *makie, takamakie, nashiji, hirameji, tsukegaki,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49643.

---

207 Véanse los catálogos de las siguientes exposiciones: TAKASHINA, S., G. LACAMBRE *et al.*, *Japonisme,* París y Tokyo, 1988. WEISBERG, G. P., E. BECKER, E. y E. POSSÉMÉ (ed.), *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing*, Barcelona, Lunwerg editores, 2004.



***Inrō* con escena de mariscadoras, con *netsuke*,**
Taller familiar de Kajikawa, siglo XIX, avanzado (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi*, con decoración *kinji, takamakie, togidashi-makie, kirigane, hirameji, zōgan*, *nashiji,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 54242.



Inrō* con ideograma, *ojime* y *netsuke,
Siglo XIX, avanzado (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi*, con decoración *makie, takamakie, nashiji,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49652.



Inrō* con motivo de crisantemo, y *ojime,
Siglo XIX, avanzado (periodo Edo o Meiji).
Laca japonesa *urushi*, con decoración *makie, tsukegaki*, *kirigane*, *hirameji*, *nashiji, zōgan,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49654.



Estuche colgante con motivo de lirios,
Estilo *Rimpa,* finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi*, con decoración *makie, takamakie, kin-fundame, zōgan,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49581.



***Inrō* con motivo de gallo sobre un tambor,**
Finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi*, con decoración *hiramakie, takamakie,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49632.



***Inrō* con motivo de danza tradicional,**
Finales del siglo XIX,
Laca japonesa *urushi*, con decoración *hiramakie, takamakie, hirameji, tsukegaki,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 4963.



Inrō* con figuras de Shōki y un demonio, y *ojime,
Finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi*, con decoración *hiramakie, takamakie, kinji, hirame-ji*, *tsukegaki*, *harigaki,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49663.



***Inrō* con motivo de crisantemo, y *ojime*,**
Shūshōsai Shibayama, finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi*, con decoración *hiramakie, takamakie, kinji, nashiji. tsukegaki, harigaki, kirigane,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49665.



***Inrō* con motivo de una planta,**
Finales del siglo XIX o principios del XX.
Laca japonesa *urushi*, con decoración *hiramakie, takamakie, kirigane, tsukegaki*, *harigaki,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49668.



***Inrō* con figura de la deidad Fukurokuju,**
Finales del siglo XIX o principios del XX.
Laca japonesa *urushi*, con decoración *hiramakie, takamakie, kinji, tsukegaki,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49671.



***Inrō* con motivo de halcón, y *ojime*,**
Finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi*, con decoración *hiramakie, takamakie, nashiji, hirameji, kinji, raden, zōgan, kirigane,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49680.

La gran exportación a Occidente de los objetos japoneses se produjo en este periodo Meiji; aparte de los objetos lacados de finales del periodo Edo que salieron a Europa debido al desuso o cambio de valores en Japón, en el periodo Meiji ante el creciente interés de Occidente en los objetos artísticos de Japón, surgieron una serie de producciones específicas de laca, cerámica, porcelana, textil, metalistería, etc. con destino a Europa. No nos olvidemos que era la época de las exposiciones universales, como hemos señalado antes, en las que el gobierno japonés participó con gran entusiasmo exhibiendo estos objetos de artesanía tradicional de gran calidad artística. El gobierno de Meiji estableció una empresa llamada Kiritsukōshō (1873-1891) precisamente para promover estas actividades artesanales, herederas del periodo Edo que mantenía su altísimo nivel.

La mayoría de las obras de *urushi* que el gobierno de Meiji enviaba a distintas exposiciones universales fueron elaboradas en Kiritsukōshō. El caso de la exposición universal de Barcelona de 1888 no era una excepción. Una parte importante de los objetos expuestos en ella fue adquirida por Josep Mansana, a la sazón director general de la Compañía Catalana de Gas y Electricidad, así numerosos objetos de *urushi* quedaron en Barcelona[208]; aunque la colección Mansana ahora está dispersa en Cataluña y fuera de ella, conocemos un mueble que formaba parte de la misma en una colección particular, que es casi idéntico que el mueble–estantería de la colección Torralba (colocado en el centro de la sala del Museo de Zaragoza). Esta pieza, según D. Federico Torralba, procede del mundo del comercio del arte, pero no se descarta que tenga

[208] KAWAMURA, Y., "Artistes lacadors d'urushi: Lluís Bracons i Sunyer i Enriqueta Pascual Benigani", *Revista de Catalunya,* n.º 143, Barcelona, 1999, pp. 67-89.

origen en la exposición universal de Barcelona de 1888 por las referencias –siempre vagas que aportan los anticuarios— que el mismo D. Federico recogió.

Numerosos objetos lacados como cajas lacadas para juego de escritura, *suzuribako,* otros tipos de cajas, pitilleras, pequeños muebles o armarios con llaves, etc. fueron elaborados para la exportación. Incluso, aunque en Japón ya no había demanda de *inrō*, los fabricaron para las coleccionistas extranjeros. Una parte de esta producción siguió siendo fiel al diseño y labores tradicionales, satisfaciendo a los coleccionistas más eruditos de Europa y Estados Unidos, mientras a lo largo de la larga era Meiji, que duró 45 años, surgió otro diseño orientado a un público forastero más amplio. Se trata de unas decoraciones arquetipos que representan diríamos "la marca Japón"; los motivos son paisajes con el Monte Fuji, grullas, cerezos en flor, escenas de los guerreros *samurai*, imágenes de bellas mujeres japonesas, templos sintoistas, o lugares célebres de Japón; normalmente en sus diseños se aprecia menor sutileza que las obras del periodo Edo sin carecer de ese alto nivel de calidad respaldado por la tradicional manera de trabajar. Por otro lado, los motivos derivados de los diseños del artista Kōrin, llamado Rin-pa, fueron bien apreciados en el extranjero a finales del siglo XIX. Varios ejemplares de laca *urushi* de la Colección Torralba corresponden a esta producción del periodo Meiji.

Debemos añadir que toda la producción de *urushi* del periodo Meiji no era para la exportación, ni mucho menos. Las mejores obras de *urushi* fueron elaboradas para el nuevo emperador y su esposa. El conjunto hoy conocido como tesoro del Emperador Meiji y Emperatriz Shōken (conservado en el Tesoro del templo Meiji Jingū, Tokyo) es una excelente muestra del más alto nivel del trabajo de *urushi* realizado en ese periodo en el taller de Kyoto,

antigua capital imperial, donde se acumularon largas tradiciones para elaborar los objetos más exquisitos destinados a la corte imperial.



Caja, *hako,* con paisaje con el Monte Fuji,
Finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, takamakie, tsukegaki, kakiwari, kirigane,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49265.



Pitillera, *tabako-kēsu,* con motivo de faisán,
Último cuarto del siglo XIX o principios del XX.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, takamakie,* sobre concha de tortuga.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49267.



Caja, *hako*, con blasones de paulonia,
Siglo XIX (después de 1888) o principios del XX.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, nashiji,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49258.



Caja de cartas, *fubako,* de motivos de torrente y leones chinos,
Último tercio del siglo XIX o principios del XX.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, takamakie, tsukegaki*, *hirameji,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49215.



Estuche colgante, *tonkotsu,* con motivo de patos y estuche de pipa *kiseruzutsu,*
Finales del siglo XIX.
Laca japonesa *urushi*, *dogidashi-makie, urushi-e*
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49579 y n.º 49580.



Armario pequeño, *kodansu,* de paisajes y otros motivos,
Jukōsai, último tercio del siglo XIX y principios del XX.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, takamakie, nashiji, zōgan,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49157.



Mueble auxiliar, *kodansu,* con motivos geométricos y paisaje del monte Fuji,
Era Meiji (1868-1912).
Laca japonesa *urushi, urushi-e,* con decoración *makie, raden*, sobre madera y marquetería de madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49153.



Armario pequeño, *kodansu,* con paisajes,
Empresa estatal Kititsukōshō (atribución), 1873-1891.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, takamakie, nashiji, zōgan,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49318.



Plato decorativo, *kazarizara,* con motivo de halcón,
Empresa estatal Kiritsukōshō (atribución), 1873-1891.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *makie, kiji-makie, takamakie, raden,* sobre concha de tortuga.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49057.



Estantería, *kazaridana,* con paisajes y figuras,
Empresa estatal Kiritsukōshō (atribución), 1873-1891.
Laca japonesa *urushi,* con decoración *nashiji,makie, takamakie, shishiai-makie,kinfundame, kirigane, tsukegaki,* sobre madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49310.

El arte del marfil en la era Meiji

M.ª Pilar Cabañas Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)

Repasando las fotografías de *La Ilustración Española y Americana* nos topamos con una ilustración de "Londres.- Cargamento de colmillos de elefante, depositado en los almacenes de los Docks".[209] Un inmenso almacén repleto hasta el último rincón de colmillos de elefante, que no ofrece lugar a dudas de la alta demanda que de dicho material existía en Europa en pleno siglo XIX. De siempre había sido un material apreciado.Tanto los griegos como los hebreos y los egipcios emplearon el marfil como adorno en la decoración de salas, muebles y templos, y los romanos lo traían de África junto con su oro, los esclavos y los animales exóticos. En los museos arqueológicos se admiran gran número de objetos hechos con este material, pertenecientes a las más remotas civilizaciones. Es de sobra conocido también el uso del marfil en las estatuas que en Grecia esculpió Fidias: Atenea y Zeus, las cuales medían 12 y 19 metros de altura respectivamente. En este tipo de esculturas se empleaba el marfil para representar aquellas partes del cuerpo que no cubrían los vestidos.

[209] *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXIV, 1873, p. 557.

Dado que el marfil siempre se había asociado al lujo y el refinamiento, la burguesía del XIX en pleno apogeo en Europa, demandaba grandes cantidades de colmillos para cubrir sus necesidades de lujo y ostentación.

A raíz de las participaciones de Japón en las grandes exposiciones de industria y comercio que tuvieron lugar a lo largo de dicho siglo, el estudio que el gobierno Meiji hizo del mercado occidental se fijó en la atracción que los potenciales consumidores sentían hacia los productos tallados en marfil: peines, pequeñas cajas, portarretratos, carnets de baile, botes para muy diversos usos, armas blancas con vainas de marfil, abanicos, pipas, fundas de pipas (*kiseru zutsu*), y una gran variedad de tallas de bulto redondo: *netsuke* y *okimono*.



Netsuke **y bolsa de tabaco** ***tabako-ire, con motivos de*** **dragón y ave fénix,**
Segunda mitad del siglo XIX.
Marfil de elefante y *shibuichi,* con decoración tallada y trabajo de relieve en metal.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49257.



Pareja de botes para pinceles, con decoración del monte Fuji en otoño,
Hōyu (firmado), finales del siglo XIX o principios del siglo XX.
Colmillo de elefante tallado, con decoración a base de pintura de laca (dorado, negro, marrón y rojo), y peana de madera.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, nº 49058 y 49059.



Tarjetero con motivos estacionales,
Finales del siglo XIX o principios del siglo XX.
Marfil de colmillo de elefante tallado, nácar, concha, laca, esmalte y *shakudō*, con las técnicas de talla, *shibayama* y *nonume*.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49518.



Carnet de baile con flores y plantas estacionales,
Último cuarto del siglo XIX.
Colmillo de elefante tallado, nácar, laca y metal, con las técnicas de cortado, pulimentado, *hiramakie* y *shibayama*.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49519.

Si de un modo general, la mayoría de las piezas tenían un uso relativamente cotidiano, las tallas de bulto redondo se convirtieron tanto en objetos decorativos, como en piezas de coleccionismo. Ambas, *netsuke* y *okimono*[210], portaban una temática sumamente interesante para saciar la curiosidad que sentía el burgués decimonónico por otras culturas. En su mayoría eran temas religiosos o de género que le ayudaban a situarse en torno a sus creencias y sus modos de vida.

En el caso del *netsuke* se trataba de un tipo de pieza que había pervertido su función original. Surgido en origen como contrapeso para poder llevar colgados del cinturón del quimono algunos pequeños objetos como *inrō*, tabaco, monedas o pequeñas bolsitas, era demandado por los occidentales por tratarse de una escultura en miniatura, cargada de habilidad técnica y vitalidad. Había muchas variedades de *netsuke*, pero la más atractiva para norteamericanos y europeos era la llamada *katabori*. Sobre este tipo de talla de bulto redondo (4 -12 cm) se podía dar vida a dioses, seres humanos, criaturas míticas, fantasmas, cualquier criatura del mundo animal o vegetal, o representar cualquier tipo de objeto.

Parece ser que este tipo de pieza, en Japón, surgió a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, pero su edad dorada fue la primera mitad del siglo XIX, justo cuando las poblaciones de las grandes ciudades como Kyoto, Osaka y Edo, alcanzaron su apogeo y sus habitantes demandaban un tipo de *netsuke* que los identificara por su refinamiento y poder adquisitivo. Había entonces tiendas especializadas en este producto. Eran años en los que todavía no se habían abierto las fronteras, años en los que las prendas que se usaban carecían de bolsillos. Después, durante la era Meiji los japoneses comenzaron a utilizar vestimentas occidentales y podían guardar los pequeños objetos

[210] MOSS, S. L., *Netsuke and okimono from private collections,* Londres, Sydney L. Moss Ltd., 1994.

que portaban en sus bolsillos sin necesidad del contrapeso. Las pipas con sus bolsas de tabaco, fueron sustituidas poco a poco por los cigarrillos, de manera que la nueva sociedad moderna comenzó a no necesitar los *netsuke*. En este punto de inflexión, los tallistas de *netsuke* encontraron en los compradores occidentales una continuidad para su trabajo. Sin embargo, al no responder ya a las necesidades que lo originaron, las piezas aumentaron de tamaño, y el *himotoshi*, los dos agujeros por donde solía pasarse el cordón para que colgara del cinturón, carecía de función, con lo cual disminuyó el tamaño de los agujeros, e incluso llegaron a desaparecer.



Netsuke, **Issunbōshi (personaje de cuento popular),**
Kyushō (?) (firmado), primer cuarto del siglo XX.
Marfil de elefante tallado, con decoración incisa *kebori*, tinta y pigmentos.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 4939.



***Netsuke, Shishi* o león chino,**
Primer cuarto del siglo XX.
Marfil de elefante tallado y tintado, con decoración incisa.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49404.



***Netsuke,* perros domésticos,**
Kawako (firmado), finales del siglo XIX.
Marfil de elefante tallado, con decoración incisa, y pliegues rellenos con tinta.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49397.



***Netsuke,* liebre y oso, compañeros habituales de Kintarō (héroe del folclore japonés),**
Yamashita (firmado), primeras décadas del siglo XX.
Marfil de elefante tallado y tinta, con decoración incisa.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49405.



***Netsuke,* mono y tortuga,**
Seukewa (?) (firmado), primer cuarto del siglo XX.
Marfil tallado y tintado.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49398.



***Netsuke,* signo del zodiaco, la liebre,**
Primeras décadas del siglo XX.
Marfil tallado con baño de tintura.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49406.



***Netsuke,* leñador,**
Primer cuarto del siglo XX.
Marfil tallado y tinta, con decoración de pintura sobre la vestimenta,
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49401.



***Netsuke,* actor interpretando a la malvada Kiyohime (de la obra de teatro *nō* Shakkyō),**
Keigetsu (firmado), siglo XX.
Marfil de elefante tallado y tintado.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49407.



***Netsuke,* karako (niño chino),**
Shōzan / Matsuyama (firmado), primer cuarto del siglo XX.
marfil de elefante tallado y tinta, con decoración incisa.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49408.



***Netsuke*, karako (niño chino),**
Shōzan / Matsuyama (firmado), primer cuarto del siglo XX.
Marfil de elefante tallado y tinta, con decoración incisa.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49409.



***Netsuke,* rostros de ambos sexos afrontados (temática erótica),**
Gyozan (firmado), primer cuarto del siglo XX.
Marfil de elefante tallado y tinta, con decoración incisa.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49530.



***Netsuke,* acróbata,**
Sanzan (firmado), primer cuarto del siglo XX.
Marfil de elefante tallado y tinta, con decoración incisa.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49531.



***Netsuke,* caballo pastando,**
Finales del siglo XIX.
Marfil de elefante tallado.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49639.

Por el contrario, el *okimono,* una pequeña estatua de entre diez y sesenta centímetros de altura, sin otra función que la meramente decorativa, fue un objeto desarrollado por los japoneses para la exportación, e interpretado por los occidentales como algo típicamente japonés. *Okimono* estaba entre los objetos que se ofrecían en tiendas como Liberty en Londres o Primptemps en París como auténticamente japoneses, sin que los clientes se preguntaran si era realmente así o si era una simple adaptación de objetos al gusto y al estilo occidental.[211] Porque en realidad, lo que la mayoría de los clientes buscaban no eran "objetos de arte puramente japoneses", sino objetos con un aire diferente, exóticos, que pudieran responder a sus necesidades.



***Okimono,* campesino,**
Gyokuyuki o Tamayuki (firmado), era Meiji (1868-1912).
Marfil de elefante tallado y tinta, con decoración incisa.
Figura formada por piezas ensambladas.
Colección particular.

[211] El duque de Medinaceli, Luis Jesús Fernández de Córdoba y Salabert (1879-1956), participó en 1922 en una *Exposición de arte chino-japonés*, organizada por la revista Coleccionismo en su sede madrileña. De las diecisiete piezas que aportó, 12 eran de marfil, y probablemente unas diez fueran japonesas y las otras dos chinas.

Había una especie de ceguera que impedía reconocer que estos productos estaban preparados para el gusto del mercado occidental, y se alababa sin medida el gusto japonés. La novedad de los temas, su exotismo y fuerza, opuesta al cansancio de una iconografía clásica y de afectados temas pastorales, contribuyó a su popularidad tanto en Norteamérica y como en Europa.

Curiosamente, gracias a que encontró popularidad en el mercado extranjero, el *okimono* alcanzó su punto álgido en el mercado interior durante el periodo Meiji, convirtiéndose en lo más señalado de la escultura japonesa, en un momento en que otras formas de escultura declinaban y se interrogaban sobre su razón de ser. En el catálogo de la Exposición Universal de París de 1878, estas piezas fueron sumamente valoradas: "La uniformidad está completamente descartada, y la repetición incluso más, no hay líneas paralelas ni partes equilibradas –todo es libre e imaginativo-. En cierto sentido es realista, y las hermosas formas de la naturaleza, animal y vegetal, son reproducidas sin igual, con exactitud; cada hoja, cada vena, es estudiada con arte admirable; pero el arte aparece en la bella adaptación del trabajo y su posición y las hábiles combinaciones de las partes del diseño".[212] Curiosamente en esta crítica ya no se alude al exotismo ni al romanticismo, sino a la calidad de la talla.

No podemos hablar de sus artífices exclusivamente como de tallistas de marfil, ya que en la mayoría de los casos se trataba de artistas o artesanos, que dominando el oficio de la talla, trabajaban sobre el material que el cliente deseara. La semejanza existente entre la forma de trabajar la madera, incluso las planchas y grabados, y la talla rehundida y de escaso realce que se aprecia en un buen número de piezas nos empuja a semejante conclusión. De modo que escultores budistas dedicados a la realización de altares en miniatura, lacadores, escultores de máscaras, artistas del metal, los

---

[212] VICKERS, M. *et al., Ivory. A History and Collector´s Guide*, Londres, Thames & Hudson, 1987, p. 272.

dedicados a la talla de sellos y a la realización de plectros, artesanos de pipas de madera y bambú, pudieron estar los que se dedicaron al trabajo del marfil.

Aunque en Japón era un material conocido, no fue hasta el siglo XIX cuando éste adquirió popularidad por su exotismo, ya que era un material importado del que se carecía en Japón. En ocasiones el colmillo de elefante fue sustituido por colmillo de morsa, mucho más poroso y con menos brillo, por asta de ciervo, e incluso se empleó el cuerno de narval, o el simple hueso. En general el trabajo del marfil puede hacerse sobre una placa o sobre un bloque o pastilla. Con respecto a la talla de piezas de bulto redondo, los japoneses preferían cortar el colmillo en pequeños bloques piramidales para conseguir un mejor aprovechamiento del material. Probablemente esta misma razón pudo alentar el trabajo de tallas de mayor tamaño con piezas trabajadas de manera independiente (cabeza, brazos, tronco…), que se ensamblaban posteriormente. Además esta técnica de trabajo permitía aumentar el tamaño de las tallas, sin que el colmillo impusiera su curvatura a la pieza y limitara tanto la libertad creativa del artista, como el movimiento y composición de la pieza. Y si algo caracterizó la mejor escultura Meiji trabajada en marfil fue el naturalismo de sus representaciones, que llegan, por ejemplo, a representar el juego del viento sobre las ropas de los personajes, o a componer escenas con varias figuras.

Son muy variadas las técnicas que podemos ver empleadas en la talla y decoración de las piezas de marfil. La talla de bulto redondo es la forma más común de trabajar las piezas, y este trabajo es denominado en japonés como *marubori* (talla en redondo), o *katabori* (talla de figura). Por otro lado el término *anabori* se utiliza para referirse a un tipo de trabajo desarrollado en profundidad, una vez abierto un hueco en la pieza. Si lo que se desea es conseguir superficies con diferentes texturas, la técnica empleada es la llamada *arashi*, con la que el marfil adquiere una apariencia más

tosca. Si se prefiere un tipo de talla rehundida se recurre a la técnica llamada *shishiaibori*, mientras que si lo que se pretende es un trabajo intrincado, de labor primorosa en la que se perforan ciertas partes a modo de encaje, se utilizará la conocida como *sukashibori*. *Ukibori* se utiliza cuando se requiere tan solo un relieve muy somero, similar al del labrado en realce. Además de los distintos tipos de talla a los que el creador puede recurrir para realizar su pieza, se dispone de técnicas decorativas como la *shibayama*, que emplea todo tipo de materiales semipreciosos como incrustaciones: concha de tortuga, coral, madreperla, ámbar, etc., e incluso puede recurrirse a incrustaciones de oro y otros metales. Por último, decir que la utilización de la laca en la decoración del marfil también resultó muy popular, ya que permitía dibujar sobre la cremosa superficie del material distintos motivos con la soltura del pincel. La laca presentaba una gran ventaja frente a cualquier otro tipo de pigmento, ya que procediendo ésta de una resina presentaba una mayor adherencia sobre el marfil.

La popularidad generalizada de los productos de marfil japonés condujo a la producción masiva, con la consiguiente pérdida de calidad, una evolución lamentablemente muy habitual en los mercados. Sin embargo, poco a poco los consumidores conocieron mejor los productos japoneses a través de la información que proporcionaban los periódicos, las revistas y los libros, y aprendieron a valorar las buenas realizaciones, de manera que cuando la calidad general de los productos comenzó a disminuir y el mercado de exportación se hallaba saturado, los artistas más notables intentaron superar esta situación recuperando la calidad, lo cual supuso un aumento de los precios. En ese momento el consumo interno creció y la demanda exterior disminuyó.

A principios del siglo XX, el comercio de los productos japoneses había llegado a todos los estamentos sociales, y podemos citar por ejemplo cómo Vélez, un comercio situado en la madrileña Puerta del Sol, junto a la calle Alcalá comunicaba que ponía "a la venta 50.000 abanicos japoneses,

todos perfumados, desde 25 céntimos",[213] o la Casa Thomas que en la prensa diaria anunciaba "Abanicos japoneses varillaje todo hueso, tamaño muy grande que hace mucho aires, una peseta […] Abanicos japoneses muy bien perfumados desde 50 céntimos; millones de nuevos modelos á donde elegir".[214] Incluso como buen ejemplo de adaptación al mercado se ofrecen "Originales y elegantes abanicos japoneses con los nombres Amparo, Asunción, Amelia…[…] Se venden perfectamente perfumados á 3 ptas., y se envían á provincias por correo certificado".[215]

Observando algunas piezas de la Colección Torralba del periodo Meiji, como una de las cajas o el delicado carnet de baile, podemos observar una cierta sintonía con la joyería modernista. Se trataba de una combinación de distintos materiales donde lo interesante era el colorista empleo de materiales semipreciosos que producían un efecto novedoso frente a una joyería que trabajaba exclusivamente con metales nobles, perlas y piedras preciosas.

Fue también bastante habitual en las tallas la combinación de madera y marfil, en ocasiones con detalles pintados en laca, generalmente dorada. Los artistas japoneses usaron para ello distintas técnicas de laca como *hiramakie* y *takamakie*, así como la mencionada *shibayama* para obtener efectos sumamente decorativos.

Es muy posible que este tipo de piezas que tanto llamaron la atención en Europa en los años del gobierno Meiji, influyeran en la creación y desarrollo de la escultura Art Nouveau[216] y Art Decó. Puede rastrearse esa vinculación, tanto en la concepción de sus composiciones, desbordantes de

---

213 *ABC,* 5 de julio de1914, p. 25. Pueden encontrarse otros anuncios semejantes del negocio "R: L Serra", *ABC* , 1 de julio de 1908, p. 27. Son algunos ejemplos de los muchos que se sucedían en la prensa diaria con la llegada del calor.

214 *ABC*, 8 de agosto de 1908, p. 16; *ABC* 8 de mayo de1913, p. 19.

215 "Casa Thomas", *ABC*, 14 de mayo de1907, p. 8.

216 GOLDRING, J. *et al.*, *Dynamic Beauty: Sculpture of Art Nouveau Paris*, Nueva York, Macklowe Gallery, 2011.

movimiento, como en la utilización de diversos materiales en la realización de las diversas partes de las piezas. Podría pensarse en una mirada al pasado clásico de la técnica crisoelefantina, pero resultan mucho más próximas, a pesar de la distancia geográfica y cultural, las tallas japonesas que inundaron los stands de las grandes exposiciones europeas y norteamericanas, y los grandes almacenes, y que hoy podemos contemplar en los catálogos de las casas de subastas, y en los museos.

Podemos citar como ejemplo el caso de Auguste-Jean Moreau-Vauthier (1831-1893) quien en el *Salon de Paris* de 1857 expone *Altar de las Tres Virtudes Teologales,* obra caracterizada por un estilo neogótico, en paralelo al revival arquitectónico iniciado por Viollet-le Duc. Pero cuando en 1892 crea su *Dama florentina. María de Medici,* juega ya con la combinación de marfil, onix, plata dorada y perlas. Cuando el gran escultor de marfil y joyero Philippe Wolfers (1858-1929), que había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, visitó en 1873 la Exposición Universal de Viena, admitió haber sido profundamente tocado por las tallas japonesas allí expuestas. Wolfers fue el primero en utilizar el marfil en la joyería Art Nouveau, y en combinarlo con coloridos esmaltes y metales preciosos, una idea completamente nueva en aquellos días. Alfred Maskell era un entusiasta de los trabajos de marfil japonés y uno de los primeros en escribir seriamente sobre el tema. En 1905 publicó un libro titulado *Ivories*, y entre sus afirmaciones encontramos ésta: "Su uso de las incrustaciones y la combinación del marfil con oro y plata, coral o madreperla, de la utilización del marfil con adornos de esmaltes y metales preciosos, es, sin apenas duda alguna, el seguimiento de los gustos e ideas japonesas".[217] Todas estas características fueron después asimiladas durante la primera década del siglo XX por la escultura Art Decó. Ferdinand Preiss (1882-1943), que hizo de

[217] MASKELL, A., *Ivory*, New York, Putnam's, 1905.

Berlín el centro de referencia de este tipo de escultura, Dimitri Chiparus (1886- 1947), Bruno Zach (1891-1935), o Claire-Jeanne-Roberte Colinet (1880-1950), son algunos de los más prestigiosos artistas europeos del momento que jugaron con los recursos aprendidos y asimilados del marfil japonés.

Todo esto nos revela que los trabajos de marfil japonés que hoy atesoramos en las colecciones europeas tuvieron numerosos significados y fueron valorados de muy distintas maneras por quienes los produjeron y por quienes los adquirieron. En la actualidad son testimonio de una época, pero además un buen ejemplo no sólo de la interacción de culturas a través de la cultura material, sino también del consecuente enriquecimiento que el intercambio artístico provocó.

Las manufacturas cerámicas para la exportación

Muriel Gómez Pradas
(Universitat Oberta de Catalunya)

Durante la era Meiji (1868-1912) muchos alfares dirigieron su producción hacia los gustos de la burguesía occidental, con piezas muy decoradas, con vivos colores y dorados. Los hornos de Satsuma y Kutani son representativos de esta producción cerámica, alejada de los cánones clásicos. De hecho están hoy considerados como un exponente del espíritu de apertura comercial del Japón Meiji y de la habilidad de los alfares nipones para fusionar elementos artísticos autóctonos con los foráneos.

Satsuma (*satsuma-yaki*) es seguramente el tipo de cerámica[218] japonesa más familiar para los occidentales. Desde que se conoció en occidente gracias a las Exposiciones universales de finales del siglo XIX este tipo de cerámica fue considerada como la personificación de la cerámica japonesa, y su elaborada decoración de flores y pájaros (*kachôga*), los motivos de paisajes y figuras, o los elaborados diseños combinando el oro con otros colores, como prototípicos de "lo

[218] Hemos de aclarar que, aunque en muchas ocasiones se hace referencia a la porcelana Satsuma, en realidad este tipo de obras se elaboran a menor temperatura que las porcelanas pero a mayor que la de la cerámica, por lo cual se ha decidido utilizar en éste catálogo el término cerámica. Además, este tipo de obras no presentan la ligereza en lo referente al peso que caracteriza a las porcelanas. V.V.AA., *A dictionary of Japanese terms*, Tokyo, Tokyo Bijutsu Co. Ltd., 1990, p. 244.

japonés". Pero en realidad estas vistosas y brillantes piezas decorativas se realizaban principalmente para la exportación.

Se ha de tener en cuenta que antes del período Meiji la producción artesanal era una actividad local: cada zona tenía su especialidad y su propia técnica. Cada *daimyô* o señor feudal creó sus propias redes de distribución de los productos artesanales, además de guardar casi en secreto las técnicas de sus artesanos. Por esta razón, cuando el gobierno Meiji abolió el antiguo sistema feudal en 1871, los artesanos japoneses se encontraron con que habían desaparecido los antiguos sistemas de distribución y su mercado.

Pero, con la participaciónjaponesa en las exposiciones universales del siglo XIX se creó una gran demanda de objetos de aquel país. Además, a estas exposiciones no tan solo viajaban objetos, sino que el gobierno Meiji propició que artesanos japoneses viajaran para estudiar el mercado occidental, así como sus sistemas de producción y estilos decorativos; y también favoreció que técnicos europeos y americanos se instalaran en Japón. En lo referente a Satsuma, este tipo de porcelana decorada tuvo un gran éxito en las exposiciones internacionales, especialmente en la de Paris de 1867[219] y también en la de Viena de 1873. Una de las consecuencias de este éxito es que la producción de este estilo de cerámica, que había nacido en la isla de Kyūshū, dejó de limitarse a un área, diseminándose su producción por todo el territorio, con hornos en Kyoto, Osaka, Tokyo, Yokahama, etc… Un hecho sin precedentes en la historia de la cerámica japonesa, cuya producción siempre se había caracterizado hasta elmomento por su especificidad local y regional.

---

[219] Curiosamente, la cerámica de Satsuma se exhibió separadamente de la exposición oficial del país, dejando así patente la oposición del clan Shimazu al régimen Tokugawa. En JAHN, G., *Meiji Ceramics.The Art of Japanese Export porcelain and Satsuma ware 1868-1912,* Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2004, p. 48.

Referente al éxito de la cerámica Satsuma en las exposiciones internacionales de finales del siglo XIX como prototípicas de "lo japonés" es curioso observar cómo, mientras los coleccionistas occidentales se inclinaban por obras de Satsuma, Kutani o Kyoto, los japoneses coleccionaba un tipo de cerámica radicalmente diferente como es lacerámica de la Ceremonia del Té, una cerámica modesta, sencilla y contenida. Este hecho ya lo constataba en sus escritos de 1888 el norteamericano Edward S. Morse (1838-1925),[220] mientras que otros coetáneos como el inglés Christopher Dresser (1834-1904) en 1982 consideraba que Satsuma era "el tipo más importante de cerámica japonesa que conozco".[221]

Por tanto, el mercado exterior supuso un cambio y una oportunidad para los artesanos japoneses. Y utilizamos la palabra artesano de manera consciente, ya que en "el periodo Meiji, todos ellos continuaban pensando en sí mismos como artesanos y no pueden ser llamados "artistas", un término que no empezó a ser corriente en Japón hasta principios del siglo XX".[222] En la cultura tradicional japonesa no existía la distinción entre "bellas artes" (pintura, escultura, arquitectura) y "artesanía" o "artes aplicadas" (cerámica, textiles, trabajo con la madera, laca, cestería, papel), y no fue hasta el periodo Meiji que esta arbitraria distinción fue introducida, en aras de la modernización del país (una modernización entendida como occidentalización). De este modo: "los términos japoneses bijutsu y kogei, bellas artes y artesanía respectivamente, fueron traducidos de términos occidentales o creados artificialmente a principios del periodo Meiji en respuesta a la modernización y occidentalización. El término usado previamente, *gigei*

---

[220] Se ha de tener presente que las investigaciones y colecciones de Edward S. Morse fueron el germen de una de las mejores colecciones de arte japonés que existen en Estados Unidos, las de *Museum of Fine Arts* (Boston).
[221] DRESSER, Ch., *Japan. Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, Londres, Longmans, Green and Co., 1882, p. 376.
[222] JAHN, G., *Meiji Ceramics…, op. cit.,* p. 22.

[‘technical art’ ‘artes y oficios’ o ‘artes aplicadas’], aunque implicaba ambos conceptos de bellas artes y de artesanía, de hecho significaba más bien artesanía o artes aplicadas y carecía de cualquier referencia directa del concepto bellas artes”.[223]

La cerámica Satsuma toma el nombre de la antigua provincia japonesa de la cual es originaria, en la actual prefectura de Kagoshima (isla de Kyūshū), feudo del clan Shimazu. Sobre su origen existen dudas, aunque la mayoría de las investigaciones[224] disponen su origen en los prisioneros coreanos que llegaron a la zona tras la invasión militar de Corea en 1592-1598 por parte de Toyotomi Hideyoshi. Los ceramistas coreanos eran reconocidos por su destreza así que el líder del clan Shimazu, los obligó a instalarse al sur de la isla de Kyūshū, donde construyeron un horno para fabricar cerámicas con la arcilla local. La cerámica de Satsuma se caracteriza por tener un cuerpo fino, de color crema o marfil, así como por la superficie esmaltada y finamente craqueladay con una elaborada decoración polícroma en tonos cálidos y oro.

Las piezas más antiguas, conocidas como *viejo Satsuma,* se caracterizan por la delicada apariencia que les proporciona el característico vidriado craquelado y su coloración ligeramente amarillenta. Los centros más destacados estaban situados en Tadeno y Naeshirogawa y sus piezas, de delicada decoración y pequeño tamaño, eran considerados artículos de lujo para la familia Shimazu, así como para ser ofrecidas como regalos a otros *daimyō* y a los *shōgun.*

La cerámica de Satsuma fue evolucionando con el tiempo y a partir del siglo XVIII estos objetos se decorarían con esmalte sobre vidriado y diseños florales y zoomorfos, así como de

[223] KIKUCHI, Y., “The Myth of Yanagi’s Originality: The Formation of Mingei Theory in its Social and Historical Context”, *Journal of Design History*, vol. 7, n.º 4, Oxford, 1994, pp. 247-266.
[224] Tanto las más antiguas, como las de DRESSER, Ch., *Japan…, op.cit* (1882) hasta las más actuales, como las realizada en 1992 por Caron Casswell (*Museographs: Japanese Satsuma Pottery,* eBookIt.com, Kindle Editions, 2012), o las publicadas en el libro de JAHN, G., *Meiji Ceramics…, op. cit.,* consideran que es de origen coreano.

arquitecturas y figuras humanas, realizados con gran profusión de oro. A principios del XIX, las piezas que se producían para la exportación, destinadas principalmente para el mercado europeo, empezaron a destacar por su mayor tamaño, sus variadas formas cercanas en ocasiones a las tipologías y el gusto occidentales, y especialmente por presentar elaboradas decoraciones.

Un caso claro de la adaptación a las tipologías y al gusto occidental lo encontramos en el juego de café o té la Colección Torralba. Formado por una tetera, una lechera, un azucarero, dos tazas con sus respectivos platos y un plato de postre suelto, este juego tiene una forma totalmente occidental con una decoración oriental, como se puede observar en el hecho que las tazas tengan asas o que formen parte esencial de él un azucarero y una lechera.[225]



Juego de café o te de Satsuma,
Emblema familiar (*mon*) del clan Shimuzu en rojo y cartela de esmalte rojo con inscripciones de *kanji* en dorado, junto con la estilización de una rama en flor, Satsuma (en inscripción), era Meiji (1868-1912).
Cerámica / esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49212.

Por lo que respecta a la iconografía, está si es típica oriental y además religiosa. Un tipo de iconografía que puede hacer o bien referencia a la representación de diversos pasajes de la historia de los ocho inmortales, una representación típica del Taoísmo pero con una gran

[225] Se ha de tener presente, por ejemplo, que la leche no formaba parte de la dieta japonesa tradicional y que el té en el Japón tradicional solía tomarse en boles sin asa.

predicación popular, o bien a los *arhat* o *arahant*, los hombres santos del budismo o monjes o discípulos de Buda. Un aspecto curioso a subrayar al hacer referencia a éste juego es el hecho que, aunque todas las piezas presentan las mismas escenas, en cada una de ellas podemos observar pequeñas variantes yo detalles -especialmente en lo referente a la representación de los paisajes o la decoración de los interiores donde transcurre la acción-, que las individualizan.

Los incensarios (*kōro*) fueron unos de los objetos que el periodo Meiji sufrieron una mayor transformación formal y decorativa[226]. Como se puede observar en el incensario que se conserva en la Colección Torralba, formalmente su forma deriva de los incensarios de bronce chinos, aunque con una ornamentación mucho más compleja. Una decoración en la que destaca el remate de la tapa en forma de un león chino (*karashishi)*, y las dos asas con una cabeza de león en dorado, así como la elaborada decoración del cuerpo globular en la que observamos una escena popular, con bellas mujeres vestidas con elaborados kimonos paseando por un paisaje en el que destaca una profusa decoración con racimos de glicinias (*fuji*) y peonias. Nos encontramos por tanto ante una tipología de objeto para la exportación, en la que se ha primado la decoración a la funcionalidad y que destaca por utilizar una iconografía *típica japonesa* según el gusto occidental de la época.

---

[226] JAHN, G., *Meiji Ceramics…, op. cit.,* pp. 126-128.



Incensario *Kōro* de Satsuma,
Inscripción en la base, cartela en esmalte rojo con inscripciones de *kanji* en dorado,
probablemente el nombre del autor, sin identificar, era Meiji (1868-1912).
Cerámica / esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49207.

Así, la sencilla decoración floral de las antiguas piezas *Satsuma* dio paso a diferentes tipos de ornamentación, caracterizados todos ello por la exuberancia de diseños y colores y por el uso intensivo del oro. En la Colección Torralba se encuentran destacados ejemplos que representan diversas escenas narrativas que se puede calificar como de «ocio en el paisaje». Se trata de elaboradas imágenes con figuras femeninas y niños en actitud relajada en un paisaje o jardín, figuras que se entremezclan con delicados diseños florales de todo tipo, destacando entre todos ellas las glicinias, una flor representativa de la primera, con sus largas inflorescencias en violeta o azul. Una pareja de jarrones que en una de sus caras nos muestran un paisaje exterior mientras en la otra vemos también un interior japonés. Así, en una de las caras de ambos jarrones vemos descrito con todo lujo de detalles una escena que podemos calificar de "típica japonesa", una escena que transcurre en un jardín y, entre pabellones, agua y bellos puentes, vemos al fondo el monte Fuji. Y en la otra cara, además de la detallada descripción del jardín con glicinias y lirios de agua, observamos un elemento característico de la arquitectura japonesa como es la baranda (*engawa*), que revela la particular interrelación interior-exterior que caracteriza la arquitectura tradicional japonesa.

Tal y como señala Gisela Jahn,[227] esto no es una novedad, ya que este tipo de escenas de paisajes o jardines con figuras también se encuentran en la porcelana policroma chinapara la exportación de la dinastía Qing, sino que la novedad reside en el hecho que la cerámica se transforma en cierta manera en un portador de información sobre Japón. Así, los paisajes detallados, los vestidos femeninos descritos con todo lujo de detalles, las abigarradas representaciones de héroes y samuráis valerosos, flores pintadas de manera realista, escenas

[227] JAHN, G.*, Meiji Ceramics…, op. cit.,* p. 141.

mitológicas o religiosas, lo que ofrecen al espectador occidental es la oportunidad de recrear su propia fantasía, su propia imagen del fascinante y exótico "País del Sol Naciente".





Asientos de jardín de cerámica de Satsuma,
Era Meiji (1868-1912).
Cerámica / esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 48910 y 48911.



Jarrorres de cerámica de estilo Satsuma,
Emblema familiar (*mon*) del clan Shimazu en rojo y dorado y cartela roja con inscripciones de *kanji* en dorado, probablemente el nombre del autor, sin identificar.
Primera mitad del siglo XX.
Cerámica / esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 48921 y 48922.



Plato de cerámica de Satsuma,
Autor sin identificar (inscripción en la base ilegible), era Meiji (1868-1912).
Cerámica / esmaltes.
Colección Federico Torralba
Museo de Zaragoza, n.º 48909.



Figura femenina, japonesa,
Era Meiji (1868-1912).
Cerámica / Esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49193.



Jarrón de cerámica de Satsuma,
Hyozan (?) (en inscripción), emblema familiar (*mon*) del clan Shimuzu en rojo, era Taishō (1912-1926).
Cerámica / esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49199.

En la Fundación Torralba también existen una pareja de jarrones que sirven de ejemplos de una de las ornamentaciones más características y elaboradas de Satsuma: la decoración de flores y pájaros (*kachōga*). En ella vemos un pavo real (*kujaku*) rodeado de glicinias (*fuji*), peonías y otras flores distintivas de la primavera como son los cerezos en flor. Esta ornamentación es curiosa, ya que mezcla distintos símbolos de origen chino: así por ejemplo, según la tradición china, el pavo real es un símbolo de inmortalidad, mientras las peonías eran consideradas como las reinas de las flores, un emblema de buena fortuna, honor y de la primavera. Y curiosamente, en antiguas representaciones chinas la asociación de las peonías con un pavo real (o bien otro tipo de aves como el faisán e incluso lo legendarios fénix) se utilizaba como una alegoría del amor erótico y sexual femenino,[228] aunque en realidad este significado era totalmente ininteligible para la mayoría de los occidentales y se escogía por tanto por su vistosidad, atractivo y exuberancia. Pasaba exactamente lo mismo con los motivos religiosos, como los que hemos visto en el juego de té o café o mitológicos que decoraban las piezas Satsuma, ininteligibles para los occidentales pero que servían para cumplir las expectativas sobre lo *típicamente japonés*.

La distribución de la decoración en el cuerpo de las piezas de Satsuma suele ser en base a paneles, es decir, una especie de "ventanas" (*mado*) de formas y tamaños diversos que enmarcan y centran la atención en las escenas,[229] mientras que en la base, el cuello y el espacio que queda entre estos paneles o marcos solemos encontrar grandes franjas con diseños geométricos entremezclados con estilizaciones florales. Todo ello da como resultado final una obra con la

[228] BAIRD, M., *Symbols of Japan. Thematic motifs in Art and Design*, Hong Kong, Rizzoli Int. Publications, 2001, p. 60.
[229] Este tipo de distribución de la decoración no es exclusivo de Satsuma, ya que también lo podemos encontrar en la porcelana de Arita y en piezas de Kutani y Kyoto.

totalidad de su superficie decorada, con una gran profusión de oro. Una idea que podemos observar en otra de las parejas de jarrones de la Colección Torralba, una pareja que además sirve también de magnífico ejemplo de una de las iconografías más características del momento: las *bijin* o "bellas mujeres".



Jarrones de estilo Satsuma,
Kusube, de Kyoto, Japón (en inscripción), primera mitad del siglo XX.
Porcelana / Esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49053 y 49054.

Una pareja de jarrones azul cobalto que en una de las caras presenta una sutil escena protagoniza por tres mujeres y un sirviente colocadas sobre un fondo plano de color crema en el cual únicamente se muestra la estilización de un bambú y unas ramas de cerezo en flor. Un tipo de imagen que podemos calificar de cercana a la estética de los *ukiyo-e* por su uso de un fondo totalmente plano sobre el cual únicamente destacan las figuras, una estética, por tanto, más cercana al gusto japonés. En la otra cara destaca un claro cambio de estética, al encontrarnos con una escena mucho más detallista y abigarrada, con una serie de figuras femeninas ante un paisaje marítimo, incidiendo en el tratamiento detallado tanto de los kimonos como de las flores del jardín.

Pero también se encuentran obras de Satsuma, y la colección Torralba tiene un magnífico ejemplo, que no utilizan este tipo de distribución de la decoración a base de ventana o marcos para destacar la escena, sino que ésta transcurre a lo largo y ancho de todo el cuerpo de la pieza (con la excepción hecha de unos pequeños marcos con cenefas decorativas en la parte superior). Esta escena en concreto nos remite auna iconografía típica de Satsuma como son la representación de las *bijin* o "bellas mujeres", en este caso en un bello jardín con lago, pabellones y cerezos en flor. Pero sea cual sea la organización de la ornamentación, una de las características de Satsuma es lo que podríamos denominar una especie de *horror vacui*, un deseo explícito de que ninguna parte de la obra quede sin guarnecer.




Jarrones de estilo Satsuma,
Seizan (?) (en inscripción), primera mitad del siglo XX.
Cerámica / esmaltes.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49051 y 49052.

Un elemento que nos ayuda a datar las obras de Satsuma son las inscripciones que suelen llevar en la base. Un elemento que suele ser característico es el *mon* o emblema de la familia

Shimazu, aunque en la mayoría de las ocasiones se utilizaba más que nada como elemento ornamental más para los extranjeros,[230] ya que las obras no se solían firmar a menos que fueran para la exportación, lo cual nos ayuda a datarlas en el periodo Meiji o posterior.

Finalmente, también son típicas de Satsuma las figuras, especialmente las de *bijin* o "bellas mujeres". Pequeñas esculturas, solas o formando grupos, que se caracterizan por llevar ricos vestidos con estampados en oro, rojo, verde, azul y negro. Estas figuras, como ocurre en la que se conserva en la Colección Torralba, suelen ser representaciones de *bijin* o "bellas mujeres" muy del gusto europeo ya que, como ya hemos visto en la ornamentación de los jarrones, son claras representaciones de clichés femeninos: bellas mujeres vestidas con magníficos y elaborados kimonos. Un estilo de figuras destinadas a ofrecer al público occidental una imagen muy concreta de ese mundo lejano y exótico que el Japón de aquella época aun era a ojos de Occidente. En ocasiones no eran figuras femeninas solas, sino que también son características de Satsuma las imágenes grupales, en las cuales se les suele representar realizando alguna acción cotidiana o alguna actividad, como pueden ser grupos de agricultores, pescadores o artesanos. Pero, a pesar de su realismo formal, estas figuras nos ofrecen una visión absolutamente idealizada de la vida cotidiana japonesa, residiendo su realismo más en el detalle con el que se representa la escena que no en la credibilidad de las acciones que llevan a cabo en ella.[231]

También los hornos de Kutani se dedicaron a la exportación. En la exposición encontramos un juego de café y un par de platillos de este tipo, traidos de la Colección del Palacio de los Barones de Valdeolivos (Fonz, Huesca) que fueron expuestos en la muestra

[230] JAHN, G., *Meiji Ceramics…, op. cit.,* p. 108.
[231] JAHN, G., *Meiji Ceramics…, op. cit.,* p. 144.

Imágenes del mundo: Enrique de Otal y Ric, diplomático y viajero,[232] y que, con esta ocasión, fueron estudiados por David Almazán cuando al que parrafearemos en nuestro texto. Kutani, literalmente "los nueve valles", es una localidad de la costa occidental de la antigua provincia de Kaga (actual prefectura de Ishikawa) en Honshū, la principal isla del archipiélago japonés. Kutani fue un destacado alfar japonés desde mediados del siglo XVII, cuando el señor feudal Maeda Toshiharu promocionó los talleres cerámicos. No obstante, hasta la segunda mitad del siglo XIX no se produjo la gran expansión de la actividad cerámica Kutani, a la que se sumaron alfares de localidades vecinas. A partir de este momento, gracias al impulso de ceramistas como Kutani Shoza (1816-1883), se desarrolló la producción de porcelana de Kutani más característica, decorada con alegres esmaltes policromos, con un estilo pictórico figurativo próximo a las corrientes tradicionales de pintura *yamato-e* y grabado *ukiyo-e*, que tanto fascinaron a Occidente. Durante el periodo Meiji (1868-1912) la exportación de cerámicas de alfares como Kutani, Satsuma o Imari aumentó para satisfacer el creciente gusto occidental por el exotismo japonés. Las porcelanas de Kutani, en concreto las llamada de estilo Shoza o Saishiki kinrande fueron exportadas masivamente a Europa a partir de 1890 y en España se presentaron al público general en el Pabellón de Japón de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. En uno de los platillos que se muestran en la exposición podemos identificar la marca "SU" (en *katakana*) que identifica a la casa de exportaciones Suzuki, instalada en Yokohama, el puerto comercial más importante de Japón durante el periodo Meiji. Lo mismo que durante el periodo Edo la isla de Dejima en Nagasaki (Kyushu) había sido el principal y único foco de exportación de las porcelanas

---

[232] Véase catálogo de la exposición LUQUE TALAVÁN, M. (ed.), *Imágenes del mundo: Enrique de Otal y Ric, diplomático y viajero*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2009.

japonesas a Occidente con el monopolio de la Compañía holandesa de Indias Orientales o Verenigde Oostindische Compagnie (V.O.C.), ahora en el periodo Meiji, Yokohama se había convertido en el puerto más importante de Japón para el comercio con el exterior, ya no sólo de porcelanas (Arita, Satsuma, Kutani, Kyoto, Hirado, Seto y otras denominaciones) sino de una amplia producción de manufacturas.

Las piezsa kutani que se exponen en la muestra ofrecen una tipología que no se corresponde a las producciones destinadas al mercado japonés, sino que se adaptan al gusto y la etiqueta europea, con recargadas asas y abigarradas decoraciones. El juego de café con sus 27 piezas que se ubica en el comedor meridional de la planta noble del citado palacio; se ha conservado completo, con su correspondiente cafetera, lechera, y azucarero con dos asas. Sobre fondos con ornamentos vegetales, entre los que destacan las otoñales hojas del arce (*momiji*), las principales escenas decorativas son un abanico desplegado en cuyo país aparece sentada una dama ataviada según la moda del periodo Heian (794-1185) y una orla mixtilínea en la que se inscribe la imagen de una pareja de mujeres del periodo Edo (1603/1615-1868), con peinados recogidos y vistosos kimonos, en un escenario natural. Pertenecen a la misma colección ubicada en Fonz dos platillos irregulares que son las únicas piezas conservadas de un juego más amplio de una calidad superior respecto al otro juego comentado. En este caso, el motivo decorativo consiste en un grupo de bellas mujeres ataviadas con los tradicionales y ornados *kimono* y *obi*, las cuales pasean por un jardín frente a un estanque.





Juego de café de Kutani,
Siglo XIX, era Meiji.
Porcelana.
Colección Casa Ric, Palacio de los Barones de Valdeolivos (Fonz, Huesca),
Gobierno de Aragón, n.º V0112.



Pareja de platos para tazas, Kutani,
Siglo XIX, era Meiji (1868-1912).
Porcelana.
Colección Casa Ric, Palacio de los Barones de Valdeolivos
(Fonz, Huesca),
Gobierno de Aragón, n.º V0093.

El grabado *ukiyo-e* de la era Meiji

David Almazán Tomás
(Universidad de Zaragoza)

El grabado ukiyo-e y la cultura visual japonesa

El *ukiyo-e*[233] es, en gran medida, el archivo visual de la imagen del Japón tradicional que tenemos en Occidente. Constituye una de las manifestaciones más propias y características del Japón desde mediados del periodo Edo (1603/1615-1868) hasta el final de la era Meiji (1868-1912). Estos grabados son, a la vez, una de sus expresiones más influyentes en nuestro propio

[233] Véase, como breve selección bibliográfica general sobre el *ukiyo-e*, los siguientes títulos: AA.VV., *Catalog of the Collection of Japanese Prints,* Ámsterdam, Rijksmuseum, 1977-1990, 5 vols. AA. VV*., Images du monde flottant. Peintures et estampes japonaises XVIIe-XVIIIe siècles*, París, Editions de la Reunion des Museés Nationaux, 2004. CALZA, G. C., *Ukiyo-e*, Nueva York, Phaidon, 2005. FAHR-BECKER, G., *Grabados japoneses*, Colonia, Benedikt Taschen, 1994. HILLIER, J., *The Japanese Print,* Londres, G. Bell & Sons, 1960. HILLIER, J., *Japanase Prints: 300 years of albums and books,* Londres, British Museum, 1980. HILLIER, J., *Japanase Colour Prints*, Oxford, Phaidon, 1981. HILLIER, J., *Japanese prints: from 1700 to 1900,* Oxford, Phaidon, 1985. ILLING, R., *Later Japanese Prints*, Oxford, Phaidon, 1974. ILLING, R., *The Art of Japonese Prints*, Ware, Omega Book, 1984. KOBAYASHI, T., *Ukiyo-e*, Tokyo y Nueva York, Kodansha International, 1992. LANE, R., *Maestros de la estampa japonesa: su mundo y su obra*, México, Plaza & Janés, 1962. LANE, R., *Images from the floating world: the Japanase prints including an illustrated dictionary of Ukiyo-e*, Oxford, Oxford University Press, 1978. LAMBERT, G. *et al.*, *Ukiyo-e: Imágenes de un mundo efímero*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2008. STEWART, B., *A guide to japanese prints and their subjet matter*, Nueva York, Dover, 1979. Finalmente, para una introducción general y un estudio de la historiografía, bibliografía, coleccionismo e influencia en nuestro país, véase BARLÉS, E. y D. ALMAZÁN, *Estampas japonesas: Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, CAI-Fundación Torralba Fortún, 2007.

arte a raíz del denominado fenómeno del Japonismo que se desarrolló en gran parte por el coleccionismo del *ukiyo-e* en Europa. Por ello, su estudio es tan importante para adentrarse en el arte del País del Sol Naciente.

La palabra japonesa *ukiyo-e* se compone de tres caracteres, o *kanji*, que significan "flotante" (*uki*), "mundo" (*yo*) y pintura (*e*) y que se traducen como la "pintura del mundo flotante". El término *ukiyo* proviene originalmente del Budismo, como expresión peyorativa para referirse al ilusorio mundo efímero que es necesario trascender para alcanzar el verdadero conocimiento. Sin embargo, las clases populares de las ciudades japonesas se sintieron más atraídas por las diversiones mundanas que por la salvación eterna. Hicieron suyo el término *ukiyo* para definir su cultura, la cual invita a dejarse llevar por los entretenimientos que el bolsillo puede pagar. Distintas diversiones se disponen en los establecimientos que ofrecen variadas alternativas para el ocio de una parte de la población urbana del periodo Edo (1603/1615-1868), etapa histórica en que surgió la cultura *ukiyo*[234] en torno a grandes ciudades, como Edo (actual Tokyo) que en el siglo XVIII era la ciudad más grande del mundo y superaba el millón de habitantes. En estas ciudades, surgió una emprendedora clase social, los *chōnin* (empresarios, comerciantes y artesanos), que crearon una cultura muy potente y representativa de sus propios gustos. El *ukiyo* era el mundo de diversiones y entretenimientos de estos burgueses que, despreciados por los samuráis, disfrutaron de todo lo que el dinero podía comprar, desde una buena entrada para el teatro hasta unas horas con las más famosas cortesanas del momento. El *ukiyo-e* fue una expresión artística urbana que aceptó como tema cualquier aspecto de la vida cotidiana de la

---

[234] Sobre este punto el lector hispano dispone del excelente estudio de GARCÍA RODRÍGUEZ, A. *Cultura popular y grabado en Japón*, México, El Colegio de México, 2005.

gente (en la calle, en los barrios de placer, en los teatros, en los lugares famosos) y que perfeccionó un sistema de reproducción múltiple mediante xilografía que permitía editar miles de impresos y, además, en color. Si aplicamos el dicho de que una imagen vale más que mil palabras, estaremos de acuerdo en valorar estas estampas *ukiyo-e* como una fuente privilegiada para cualquier tema de estudio.

El modo de producción gráfica japonesa *ukiyo-e* es sin duda una de las claves para comprender este tipo de arte japonés, el cual nos recuerda mucho a nuestra cultura de masas y nos hace reflexionar sobre la gran importancia del *ukiyo-e*, para recrear y divulgar "la imagen del otro" o "su propia imagen", por encima de cualquier otra obra artística (elitista y de menor difusión).[235] Al igual que hoy un productor invierte su dinero y para asegurarse los beneficios marca las pautas de trabajo a los distintos profesionales para alcanzar el éxito comercial, así actuaba también el *hanmoto* o editor. Este editor controlaba todos los gremios que participaban en la creación de un libro ilustrado o una estampa. Elegía los temas adecuados por su oportunidad o tirón popular y escogía al artista de moda o especializado en ese tipo de obras. A partir del original del artista, se realizaba un dibujo con contorno bien definido que el grabador trasladaba con habilidad a la plancha de madera, dejando el dibujo "en relieve". Esta plancha de madera era la matriz que entintaba el impresor, manualmente, sin emplear el tórculo, pues presionaba las hojas de papel *kōzo* sobre la plancha ayudándose de un *baren* o muñequilla. De este modo, se podían editar miles de ejemplares, ilustrados a una tinta, en negro, lo que se denomina *sumizuri*. Posteriormente, el mercado editorial se amplió a estampas sueltas, gracias al impulso del artista

[235] ALMAZÁN TOMÁS, D., "Ocio, fama y moda. El grabado *Ukiyo-e* desde la perspectiva de la cultura de masas", en CID LUCAS, F. (ed.), *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009, pp. 537-556.

de finales del siglo XVII Hishikawa Moronobu. La belleza del blanco y negro de estas primeras estampas japonesas es extraordinaria, hasta el punto que cuando las vemos pintadas nos parecen como si hubieran profanado la pureza de una gran obra gráfica. En un primer momento, las estampas se colorearon a mano con un rojo anaranjado y, en el primer tercio del siglo XVIII, se amplió la gama de pigmentos al amarillo, verde, violeta y un característico rojo carmín. Aunque la aplicación del color de manera manual se perfeccionó extraordinariamente, el verdadero logro de la xilografía japonesa fue la obtención de impresos en color, sin necesidad de pintarlos a mano, con lo que se abarató el coste y aumentó la producción. Partiendo de la primera técnica monocroma y para atender la demanda de imágenes en color, hacia el año 1745 algunos editores comenzaron a producir estampas *benizuri-e*, para las cuales, en lugar de una única plancha para el dibujo, también se empleaban otras planchas de madera, que dejaban en relieve la parte de la composición que llevaba determinado color. Originalmente se emplearon el carmín, el verde azulado, el amarillo y el violeta. A partir de un dibujo de la parte de la obra de cada color, el grabador realizaba una plancha que dejaba en relieve la zona que el impresor entintaba para estampar la hoja de papel. Una estampa de cuatro colores requería la talla de cinco planchas de madera, una para el dibujo en negro y una por cada color. El impresor estampaba una hoja de papel con cada una de estas planchas, esperando a su secado tras cada impresión y cuidando con celo milimétrico de que la hoja se ajustara perfectamente a cada plancha, sin desplazamientos, para lo cual se ayudaba de unas marcas de ajuste. Cuando este procedimiento se desarrolló empleando un elevado número de planchas, y por lo tanto de colores, pasó a denominarse estampado de brocado o *nikishi-e*. El *nikishi-e* permitía hacer estampaciones a todo color. Además, los recursos técnicos de impresor ofrecían a cada color un amplio abanico de matices y

degradados, si bien son características del *ukiyo-e* el empleo de colores planos y un dibujo negro bien definido. Se atribuye a uno de los más grandes maestros de la escuela *Ukiyoe*, Suzuki Haronobu, el desarrollo de la técnica del *nishiki-e*, en colaboración con diversos editores.

Hoy todos los amantes del arte valoran los grabados de las bellas mujeres de Kitagawa Utamaro (1753-1806) o los delicados paisajes de Utagawa Hiroshige (1826-1858) o las imaginativas obras de Katsushika Hokusai (1760-1849); todos ellos realizados con estas singulares técnicas.

El *ukiyo-e* como reflejo de la occidentalización y la modernización de Japón

A partir de la segunda mitad del siglo XIX las representaciones de los "exóticos" occidentales comenzaron a ser un nuevo tema de estas estampas populares. No era un tema nuevo del todo, pues algunos artistas del *ukiyo-e* ya habían representado siglos antes a los holandeses del puerto como el de Nagasaki. Estas representaciones de grabados japoneses cuyo tema son los holandeses se denominan genéricamente como *nagasaki-e*.[236] La cronología de los

[236] Los temas más repetidos fueron los grandes barcos holandeses y el peculiar aspecto de estos extranjeros, de alta estatura, llamativos cabellos pelirrojos, narices extremadamente alargadas, aspectos estos que deshumanizaban a los europeos y los asimilaban más al mundo fantástico y salvaje, como los mitológicos *tengu*, también con llamativo apéndice nasal. Por otra parte, las vestimentas, tanto masculinas como, posteriormente, también las femeninas, lo mismo que los peinados o los complementos, como lentes o pipas, fueron representados con gran cuidado en los detalles. Respecto a estas figuras, que rara vez aparecen en interrelación con los japoneses, casi siempre aparecen sobre fondos neutros en los cuales aparecen escritos en caracteres japoneses algunas indicaciones sobre el personaje. Más interesantes son aquellos en los que, además, se mostraban las costumbres europeas en relación con su mobiliario, su alimentación, su menaje, su medicina, sus animales domésticos o la vida cotidiana. HOSONO, M., *Nagasaki Prints and Early Copperplates*, Tokyo y Nueva York, Kodansha International, 1978. SHIRAHARA, Y., *Japan envisions the West: 16th-19th century Japanese art from Kobe City Museum*, Seattle, Seattle Art Museum, 2007.

nagasaki-e se desarrolla de 1750 a 1850. Los comerciantes holandeses, que inicialmente tuvieron su base comercial en Hirado fueron obligados a instalarse desde 1636 en una pequeña isla llamada Dejima, en Nagasaki. Tenía forma de abanico, apenas llegaba a 180 metros en su lado mayor y sus edificios eran más bien modestos, aunque amueblados y decorados a la europea. Dos veces al año arribaba una nave holandesa a Dejima. Las naves traían seda china y se llevaban rumbo a Europa porcelana japonesa, de Arita e Imari. Estas manufacturas fueron el antecedente de la gran demanda de manufacturas japonesas que se produjo posteriormente en la era Meiji. Lo cierto es que gracias a este comercio con Holanda, también la influencia científica y cultural europea también alcanzó al aislado Japón y en cierta media, el proceso de occidentalización que se desarrolló en el periodo Meiji tuvo sus raíces en Nagasaki y los estudios Rangaku. Por otra parte, el propio grabado *ukiyo-e* es parcialmente deudor del influjo occidental. Algunas series del gran maestro Katsushika Hokusai[237] consistieron en ejercicios de asimilación del sistema de representación espacial del arte europeo.

A comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, durante el periodo Bakumatsu (1853-1867), desapareció el monopolio respecto al comercio con Occidente que los holandeses mantenía en Japón desde Nagasaki por más de dos centurias. La apertura forzada militarmente por los Estados Unidos de América inició un nuevo escenario en la historia del Japón que pronto se manifestó también en el terrono del arte y el grabado japonés. Esta apertura coincidió en el tiempo y fue una de las causas del final de la dictadura de los *shōgun* Tokugawa y de la restauración imperial impulsada por el emperador Mutsuhito, que propició el inicio de la era

---

[237] FORRER, M,. "Western influences in Hokusai's Art", en CALZA, G. C., *Hokusai*, Londres y Nueva York, Phaidon, 2003, pp. 23-31.

Meiji (1868-1912). En esta nueva etapa de la historia japonesa, Yokohama se convirtió en una ventana al exterior mucho mayor que la que Nagasaki había supuesto con anterioridad.

El inicio de este proceso de occidentatilización y moderninzación supuso una readaptación grabado *ukiyo-e* a los nuevos gustos de su público. Estos gustos fueron pendulares y oscilaron entre una pasión desmedida a los cambios llegados desde Occidente y una conciencia de la necesidad de salvaguardar la riqueza de su tradición nacional. El péndulo se dirigió hacia lo occidental sobre todo al comienzo de la era Meiji, para orientarse hacia la recuperación de su legado artístico desde la década de los años ochenta del siglo XIX. En cualquier caso, como cualquier arte ligado al ocio y la moda, los temas del *ukiyo-e* dejaban pronto de atraer a una sociedad en cambio constante, por lo que durante la modernización del país aparecieron nuevas temáticas e innovaciones estilísticas.[238] Así, por ejemplo, la llegada de los extranjeros occidentales, con sus costumbres, vestidos, muebles, inventos, animales, etc., supuso un nuevo marco temático que sustituyó a los temas tradicionales del *ukiyo-e* en el grabado. Con la apertura comercial del periodo Meiji y el gran crecimiento del puerto de Yokohama, principal entrada de los occidentales a Japón, se inició un nuevo género, denominado *yokohama-e* que se desarrolló en la década de 1860 y se caracterizó por representar en cromoxilografías (*nishiki-e*) los nuevos temas derivados de los tipos, costumbres y modas de los occidentales recién llegados.[239] Este tipo de grabados presenta en ocasiones un mayor interés histórico que artístico, y de hecho, es frecuente que aparecieran reproducidos en las revistas ilustradas occidentales, también las

---

[238] Sobre el el proceso de modernización Meiji y el arte del grabado japonés, véase: MEECH-PEKARIK, J., *The world of the Meiji print: Impressions of a new civilization*, Nueva York, Weatherhill, 1986 y MERRITT, H., *Modern Japanese woodblock prints: The early years*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1900.

[239] Para este tema véase: YONEMURA, A., *Yokohama: Prints from nineteenth-century Japan*, Washington, Sackler Gallery & Smithsonian, 1990.

españolas, como testimonio de los cambios revolucionarios que se habían producido en Japón durante el periodo Meiji (1868-1912). La mayoría de los *yokohama-e* presentan como tema central el aspecto de los extranjeros, su fisonomía y su atuendo. Con la moda por lo occidental, estas imágenes eran además de una enciclopedia de curiosidades, una guía o modelos para la nueva etapa de Japón.

Los artistas especializados en el grabado *yokohama-e* fueron miembros de la escuela Utagawa, como Utagawa Sadahide (1807-1878), Utagawa Hiroshige II (1826-1869), discípulo e hijo adoptivo del gran paisajista Hiroshige y Utagawa Yoshitora (fl. 1836 y 1882), pupilo de Utagawa Kuniyoshi (1797-1861). Estos artistas también renovaron la temática del paisaje japonés incluyendo el nuevo aspecto de los cambios urbanísticos de la capital Tokyo. Por el mismo camino de mostrar el camino de la modernización, durante la era Meiji hubo también destacados artistas, como Yōshū Chikanobu (1838-1912), que se se dedicó con gran éxito a representar los sofisticados escenarios de la actividad de la familia imperial japonesa, que en cierto modo, lideraban el país hacia la adopción de nuevo espíritu renovador. Chikanobu y otros de los más importantes artistas de la era Meiji, como Kobayashi Kiyochika (1847-1915) también se dedicaron a la representación de las victorias niponas en las guerras Sino-japonesa (1894-1895) y Ruso-japonesa (1904-1905).

Considerando que los grabados *ukiyo-e* fueron siempre impresos comerciales que reflejaban los intereses y modas del pueblo japonés, todos estos temas indicados han de ser considerados como una continuidad. Si antes interesaban las últimas representaciones de teatro *kabuki*, en la era Meiji interesaban más los nuevas diversiones, si antes las damas elegantes se fijaban en los estampados de los kimonos, en la era Meiji admiraban los vestidos de gala de las fiestas

aristocráticas y si antes se entretenían con las hazañas de los samuráis, los nuevos tiempos te llevaban a celebrar las victorias de las tropas imperiales. No obstante, desde la perspectiva del coleccionismo occidental del grabado japonés las escenas de Yokohama, las vistas de la moderna Tokyo, las estampas propagandísticas del Emperador Meiji y las representaciones del arte japonés presentaban una gran ruptura temática, muy diferente al Japón de ensueño de los grandes maestros del *ukiyo-e* de épocas pasadas, como Haronobu, Utamaro, Hokusai y Hiroshige. En cierto modo, la aproximación de Japón a Occidente había restado el elemento de exotismo al arte del grabado japonés. Por esta razón, de toda la producción de estampas de la era Meiji, en Occidente tuvieron una mayor consideración artística aquellas obras que recuperaban una nostálgica mirada hacia las costumbres nacionales, recuperaban los temas tradicionales, se ambientaban en épocas pasadas o imitaban el estilo de los grandes maestros del pasado, especialmente a Hokusai y a Utamaro. En muchas ocasiones, los autores de estas estampas, más artísticas para los amantes del viejo Japón, fueron los mismos que ilustraron los grandes cambios. Las fechas de estas producciones fueron además muy paralelas, pues la tendencia neotradicionalistas produjo sus mejores obras justo entre las Guerras Sino-japonesa y Ruso-japonesa.

Por el planteamiento expositivo de *La Fascinación por el País del Sol Naciente: El encuentro con el arte japonés en el periodo Meiji (1868-1912)* el grabado *ukiyo-e* ocupa varias salas del itinerario. Una primera parte, con temas relacionados con la modernización de Japón y el encuentro con Occidente, constituyen la parte dedicada a la contextualización histórica y cultural de la era Meiji. Por esta razón, hemos comentado estas estampas en dicha sección.

La continuidad de los temas de *ukiyo-e* en la era Meiji

A pesar de todo lo dicho, al presentar el grabado *ukiyo-e* desde la segunda mitad como una etapa de grandes cambios temáticos, lo cierto es que un análisis más profundo nos muestra una fuerte continuidad. El sistema de trabajo, dirigido por un editor que contrataba al artista, grabador y estampador y que controlaba la distribución y venta, seguía siendo el mismo, incluso con familias que llevaban en el negocio muchas generaciones. El sistema técnico del *ukiyo-e* siguió las pautas de la xilografía tradicional y resistió la competencia de los sistemas de reproducción occidentales hasta comienzos del siglo XX. En el terreno artístico, los maestros más sobresalientes de la primera mitad del siglo XIX, como Kunisada, Kuniyoshi o Hiroshige fueron quienes formaron a los maestros de generación siguiente dentro de los parámetros de la escuela Utagawa, dominante durante toda la centuria. Asimismo, en el ámbito de los géneros, el tema de las mujeres hermosas (*bijin*), las comparaciones con repertorios poéticos clásicos, la representación de héroes épicos e incluso en paisaje siguieron presentes en el *ukiyo-e* de la era Meiji. Pero sobre todo, la gran continuidad se aprecia también en el que fue el género más extenso respecto a su producción numérica, el *yakusa-e* o estampas de actores de kabuki.

Durante el periodo siglo XIX anterior a la era Meiji, artistas como Toyokuni y luego Kunisada habían desarrollado una extraordinaria cantidad de escenas de representaciones y de retratos de los actores del momento, que eran consideraros personalidades muy famosas y auténticos héroes populares. Durante lel último cuarto del siglo XIX hubo una extraordinaria revitalización del teatro *kabuki*, que vivió una Edad de Oro en cuanto a la calidad de los dramaturgos como de los actores, lo que ha permitido mantener esta rica tradición cultural hasta

nuestros días. Los artistas del *ukiyo-e* del periodo Meiji contribuyeron con sus extraordinarias estampas también a revitalizar la escena japonesa y a difundir el talento de los actores del momento, encabezados por Ichikawa Danjūrō IX, Ichikawa Sadanji y Onoe Kikugorō V, todos ellos pertenecientes a largas sagas familiares de actores de *kabuki*.

Como hemos dicho, el grabado *ukiyo-e* fue una de las producciones artísticas más representativas del coleccionismo del arte japonés en Occidente en la segunda mitad del siglo XIX. Los primeros coleccionistas europeos coleccionaron las obras de los maestros del *ukiyo-e* del periodo Edo, que pronto fueron reconocidos como extraordiarios artistas. Los más antiguos, por la rareza y dificultad para adquirir obras suyas, fueron destacados por estos coleccionistas, que por contra dejaban en un segundo plano obras de autores prolíficos contemporáneos como Kunisada, cuyas obras eran más asequibles. Esta circunstancia, junto a la decimonónica y trasnochada periodización de los fenómenos artísticos en una etapa arcaica, otra clásica y otra de decadencia, supuso que los artistas que trabajaron en la segunda mitad del siglo XIX tuvieran una menor consideración.

Al mismo tiempo, la demanda de los coleccionistas de esas estampas clásicas, de finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX motivó que los editores de la era Meiji orientaran su negocio hacia la recuperación de esos modelos y que emprendieran rápidamente reediciones de los artistas del pasado más reconocidos. Estas reediciones, en ocasiones de alta calidad, empleaban las mismas técnicas a finales del siglo XIX que cien años atrás con un acabado final muy parecido. Gran parte de las estampas de los maestros antiguos más reconocidos en las colecciones de grabado japoneses son reediciones de la era Meiji.

A finales del siglo XIX algunos editores se percataron del éxito comercial de las estampas japonesas de temas que alimentaban la imagen exótica del Japón. Artistas como Chikanobu, Gekkō, Toshikata tuvieron gran aceptación fuera de Japón en este tipo de series neotradicionalistas que en Japón tenían un público culto y exigente, que valoraba la calidad de las técnicas de impresión y comenzaba a ser consciente del orgullo de su propia identidad nacional y sus costumbres, sin la necesidad de forzar una apariencia occidental para tener la consideración de una cultura civilizada.

En este sentido, lo que proponemos en este apartado sobre el arte del grabado *ukiyo-e* es la presentación de los artistas más importantes de la era Meiji con obras que definen al mismo tiempo lo más característico de su personalidad artística, así como las principales tendencias y temas que hoy valoramos como más destacables entre los últimos maestros del *ukiyo-e*. En cierto modo, la exposición de estas estampas es también un homenaje a todos aquellos pioneros que coleccionaron estas obras y supieron integran en nuestra Historia del Arte a genios como Utamaro y Hokusai, pero también a este grupo de artistas con los que acabó el arte del *ukiyo-e*, que puede ser considerado como una de las manifetaciones más genuinas de la cultura japonesa, y sin duda una de las más influentes en nuestro propio arte gracias al Japonismo. La xilografía siguió existiendo en Japón después de la era Meiji, pero ya para obras de autor orientadas a las galerías de arte, sin el anterior carácter popular ni el tradicional sistema de trabajo. Las xilografías dejaron de ser baratas imágenes en color y se convirtieron en caras obras de arte. Las modernas técnicas de reproducción de imágenes por fotograbado, de peor calidad, pero mucho más baratas y con capacidad para tiradas muchísimo más amplias hizo que el *ukiyo-e* dejara de ser rentable.

El arte de los últimos maestros del *ukiyo-e*

Los artistas seleccionados constituyen la nómina completa de los mejores artisas del *ukiyo-e* que trabajaron estríctamente dentro del periodo que complende la era Meiji, entre 1868-1912. Por las características del género, la gran mayoría fueron artistas polivalentes, que se adaptaron con facilidad a trabajar en temárivas diversas según la demanda profesional en cada momento. En este sentido, muchos compaginaron las estampas *ukiyo-e* con el trabajo de ilustrador en periódicos, revistas y libros, o incluso hicieron diseños para diferentes manufacturas artísticas. En relación con el estilo, en algunos se aprecia el peso de la tradición de la escuela Utagawa que prolonga en la segunda mitad del siglo XIX los mismos principios estilísticos que en la primera mitad, pero otros fueron muy permeables a otras corrientes pictóricas del arte japonés y también al arte occidental, especialmente en el caso de Kiyochika. Son artistas de gran categoría, como Kawanabe Kyōsai (1831-1889), Toyohara Kunichika (1835-1900), Yōshū Chikanobu (1838-1912), Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), Kobayashi Kiyochika (1847-1915), Kōchōrō Hōsai (1848-1920), Ogata Gekkō (1859-1920), Mizuno Toshikata (1866-1908), Miyagawa Shuntei (1873-1914), Yamamoto Shōun (1870-1965). Los primeros, nacidos en la década de los años 30 del siglo XIX, completaron su formación artística coincidiendo la el impacto que para Japón supuso en contacto con Occidente y fueron pioneros en los nuevos caminos que el *ukiyo-e* desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX. El inclasificable Kyōsai fue un continuador de la libertad creativa de Hokusai. Por su parte, Kunichika y Chikanobu fueron extraordianrios artistas que destacaron en el campo de las escenas teatrales y de las mujeres hermosas. Yoshitoshi ejercitó un dibujo más personal y enérgico, que utilizó en escenas violentas y fantasiosas, pero

que también orientó hacia otros géneros más sosegados, con poemas y mujeres hermosas. Los artistas nacidos en la década siguiente, en los años 40, vivieron un panorama parecido, pero se adaptaron a los nuevos tiempos de diferentes maneras. Kiyochika es el artista que mira hacia los artistas europeos, que experimenta, que sienta las bases para la moderna ilustración japonesa que hoy triunfa en el *manga* y e*l anime*, pero que también era un maestro en las representaciones tradicionalistas. Por su parte Kōchōrō Hōsai es el continuador de la escuela Utagawa y sus ortodoxas representaciones del teatro kabuki solamente tuvieron como rival a las de Kunichika. Finalmente, la última generación de los artistas del *ukiyo-e* nació ya cuando se había producido la apertura de Japón a Occidente. Fueron autores con una formación variada que enriqueció el registro de la estampa japonesa y que también aportó una equilibrada actualización a muchos temas. Especialmente relevante es el dominio del dibujo y de las técnicas de impresión para integrar temas como el de las mujeres hermosas con el paisaje. En muchas de sus producciones, como también ocurre con Chikanobu, hay un tono de nostalgia por las tradiciones[240] y un sentimiento hacia los valores de próximidad a la belleza clásica japonesa. El encanto de la mujer japonesa protagoniza la producción más representativade Gekkō, Toshikata, Shuntei y Shōun. Éste último, nacido ya durante la era Meiji, fue un artista muy reconocido en el siglo XX, pero ya desarrollólа mayor parte de carrera fuera del mundo del *ukiyo-e*, un arte que acabó al final de la era Meiji.

---

[240] ALMAZÁN, D., "Geishas, pagodas y jardines: Los álbumes de estampas y albúminas como souvenirs para los viajeros en Japón del siglo XIX", en CABAÑAS, M., E. LÓPEZ-YARTO y W. RINCÓN, *El arte y el viaje*, Madrid, C.S.I.C., 2011, pp. 643-658. BROWN, K. H., "Impressions of Japan: Print Interaccions East West", en JAVID, C. (ed.), *Color Woodcut international. Japan, Britain and America in the Early Twentieth Century*, Madison, Chazen Museum of Art, 2006, pp.13-29.

Las obras de esta exposición presentan en los formatos habituales del *ukiyo-e*. Por una parte, libros ilustrados con xilografías o *e-hon*, que son el testimonio del gran avance de la industria editorial japonesa. Por otra parte, las propias estampas, que se editaban en formatos estandarizados. El formato más frecuente era el llamado *ōban* vertical, que mide unos 36cm. de alto por 25 cm. de anchura. Generalmente estas estampas se reunían en series, de entre 12 y 100 piezas, según los temas. Por ejemplo, para una serie relacionada con los meses del año se editan series de 12 estampas, mientras que para otra relativa a la novela del *Genji Monogatari* se editaban 54 estampas por ser éste el número de capítulos que tiene, o para una larga serie de vistas de la capital de Japón, el número podía elevarse al centenar. Para su conservación y contemplación, estas series de estampas podían encuadernarse formando un álbum deplegable, con un sistema de acordeón llamado *orihon*, aunque lo más habitual es encontrar sueltas estas estampas. Finalmente, los artistas también hacían diseños cuyas composiciones se editaban en dos, tres o más estampas, formando dípticos, trípticos o polípticos, que en ocasiones nos han llegado completos, pero que otras veces forman parte de las colecciones de manera incompleta.



Manga
Katsushika Hokusai, 1877.
Libro ilustrado *e-hon* (15 volúmenes),
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza n.º 49741 – 49755.

Kawanabe Kyōsai, el sucesor de Hokusai

Uno de los artistas más peculiares y carismáticos del momento fue el Kawanabe Kyōsai (1831-1889),[241] cuya producción excede el ámbito del *ukiyo-e* si bien su formación inicial se orientó en el taller del maestro Utagawa Kuniyoshi, en cuyo taller estuvo algo más de dos años siendo niño. Su formación se enriqueció posteriormente con sólidas nociones de la pintura oficialista de la escuela Kanō y puede ser considerado un sincretista. De carácter extrovertido y alegre, mostró especiales dotes para la sátira, lo que le llevó a prisión[242] en 1871. El pintor Kawanabe Kyōsai ha sido definido como el sucesor de Hokusai. Al igual que éste, también publicó libros ilustrados para enseñar su arte. Como la producción de Kyōsai se concentró en la pintura, más que en la publicación de estampas por lo que la presencia de Kyōsai en las colecciones españolas es muy rara. En esta exposición se exhiben algunos de sus libros ilustrados *e-hon*. Los cuatro libros que completan la obra *Kyōsai Gaden* conforman un extenso manual de pintura ilustrado editado en 1887 en el que el artista explica tanto su propia forma de pintar, como también la de otros maestros antiguos. También se exibe un álbum que recoge una serie de estampas de temática diversa que llevan la firma Seisei Kyōsai y fueron editados por el editor Akiyama Buemon (1877-1910). La calidad del papel y las tintas, con reflejos metálicos, son

---

241 CLARK, T., *Demon of painting: the art of Kawanabe Kyōsai*, Londres, British Museum, 1993.

242 Este incidente no le impidió trabajar para organismo oficiales, como el departamento de impresión del Ministerio de Finanzas japonés que dirigía el italiano Edoardo Chiossone. Mantuvo también amistosas relaciones con otros intelectuales apasionados del arte japonés, como el coleccionista francés Émile Guimet y el arquitecto británico Josiah Conder, quien le dedicó un libro, CONDER, J., *Paintings and Studies by Kawanabe Kyōsai*, Tokyo, 1911.

muestra de la gran calidad de la edición gráfica japonesa de finales del siglo XIX. Finalmente, también se expone un álbum de estampas para abanicos, cuyas esquinas han sido troqueladas para obtener una forma octogonal, encontramos obras firmadas por varios artistas de la era Meiji, entre ellos el maestro Kyōsai. Esta composición de tono caricaturesco es representativa de su estilo. Vemos a un numeroso grupo de mujeres realizando diversas tareas artísticas y domésticas: pintura, ceremonia del té, cerámica, costura, planchado, maquillaje y peinado.



Manga,
Katsushika Hokusai, 1877.
Libro ilustrado *e-hon* (15 volúmenes), volúmen III.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza n.º 49741 – 49755.



Manga,
Katsushika Hokusai, 1877.
Libro ilustrado *e-hon* (15 volúmenes),
volúmen VIII.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza n.º 49741 – 49755.

Manga
Katsushika Hokusai, 1877.
Libro ilustrado *e-hon* (15 volúmenes), volúmen X.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza n.º 49741 – 49755.





Kyōsai Gaden,
Kawanabe Kyōsai, 1887.,
Libro ilustrado *e-hon* (4 volúmenes).
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49554 – 49557.

Bocetos de zorros y personajes legendarios,
Kawanabe Kyōsai, c. 1880-1885.
Albúm de estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49733.



Bocetos de zorros y personajes legendarios,
Kawanabe Kyōsai, c. 1880-1885.
Albúm de estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49733.



Bocetos de zorros y personajes legendarios,
Kawanabe Kyōsai, c. 1880-1885.
Albúm de estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49733.



Bocetos de zorros y personajes legendarios,
Kawanabe Kyōsai, c. 1880-1885.
Albúm de estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49733.



Bocetos de zorros y personajes legendarios,
Kawanabe Kyōsai, c.1880-1885.
Albúm de estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49733.



Bocetos de zorros y personajes legendarios,
Kawanabe Kyōsai, c.1880-1885,
Albúm de estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49733.



Escenas femeninas,
Kawanabe Kyōsai, c. 1880-1885.
Albúm de estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49976.

Toyohara Kunichika

El arte de Toyohara Kunichika (1835-1900)[243] supuso el eslabón que enlaza el éxito comercial de la escuela Utagawa con los cambios socioculturales del periodo Meiji. Durante su madurez artística hubo un gran florecimiento del teatro *kabuki* y Kunichika puso su talento a la exaltación de las grandes estrellas de la escena teatral del momento. Aunque fundó su propia rama artística, la Toyohara, su formación se produjo en el taller del influyente Utagawa Kunisada, el artista más prolífico de la historia del *ukiyo-e*. Kunichika fue el discípulo más aventajado de Kunisada y el heredero de su éxito comercial, gracias al éxito de las composiciones teatrales *ōkubi-e*, que encuadran la escena en el rostro de las grandes estrellas del Kabuki del momento. Aunque el teatro fue su gran tema, Kunichika también se adentró en otros géneros del grabado *ukiyo-e*. Fue un autor de gran éxito y con una gran producción, por lo que sus obras son muy frecuentes en las colecciones generales sobre estampas japonesas.

Aunque existen numerosos ejemplos anteriores, en la segunda mitad del siglo XIX hubo una tendencia en la estampa japonesa hacia las escenas violentas y truculentas, reflejo de la morbosidad de moda en el teatro kabuki, así como el tratamiento dramatizado de las noticias de sucesos. En una llamativa estampa, una cabeza decapitada vuela por encima del espadachín Otani Gensaemon, interpretado por el actor Nakamura Shikan IV. En otra obra expuesta, aparece la

---

[243] NEWLAND, A. R., *Time present and time past: Images of a forgotten master: Toyohara Kunichika, 1835–1900*, Leiden, Hotei, 1999.

representación de la obra de teatro kabuki *Ono no Tōfū aoyagi suzuri*, con el actor Otani Tomoemonen el papel del aristócrata Ono no Michikaze (894-966) y el actor Kawarasaki Gonnosuke VII, en como el conspirador Dotsuko no Daroku que interpreta interpretado por Kawarasaki Gonnosuke VII. La estampa de la izquierda, muestra a los actores Kawarazaki Kunitarō III e Ichimura Uzaemon XIV, que interpretan a pareja de enamorados. En el teatro kabuki los papeles femeninos no son interpretados por actrices, sino por actores especializados (*onnagata*). El género de los grabados teatrales es conocido como *yakusa-e*.

Los actores de kabuki eran tan populares como lo son hoy las grandes estrellas de cine y las estampas con sus retratos estaban orientadas a aumentar su fama. Las estampas generalmente mostraban las escenas teatrales más célebres, pero también era muy habitual representar a los actores en situaciones de la vida cotidiana caracterizados de los papeles recientemente interpretados o por los que habían alcanzado reputación. Otra estampa de Kunichika presente en esta exposición forma parte de una serie en la que numerosos actores disfrutan del bullicioso ambiente del festival de Kanda, en Tokyo.

Kunichika, además del género de los grabados teatrales, fue un artista que también destacó en el género de las mujeres hermosas (*bijin*), que solía consistir en representaciones tradicionalistas que se agrupaban en series de treinta y seis. En ocasiones la interpretación de estas estampas se complica por la presencia de juegos de palabras y parodias (*mitate-e*). En una última estampa de Kunichika aquí exhibida, las geishas Konatsu y Kogama, del establecimiento Yoshikawaya, contemplan una fuente. Sobre esta escena, aparece un poema de Kiyohara no Motosuke (908-990) que alude al recuerdo del colorido de los campos otoñales de su tierra natal cuando escucha el bramido de los ciervos.



Espejo de hombres enfurecidos de dioses y demonios,
Toyohara Kunichika, 1868.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49879.



El actor Kataoka Gadō III
en el papel de Kiyomoto Matsudayū,
Toyohara Kunichika, 1884.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49847.



Ono no Tōfū aoyagi suzuri,
Toyohara Kunichika, 1869.
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49108.



Selección de treinta y seis bordados: Kiyohara no Motosuke,
Toyohara Kunichika, 1881.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49951.

Yōshū Chikanobu

Yōshū Chikanobu (1838-1912),[244] también conocido como Toyohara Chikanobu, es otro de los artistas más destacados del *ukiyo-e* del periodo Meiji. Su formación artística está ligada a las figuras de Kuniyoshi y Kunichika. Su carrera artística estuvo interrumpida por la guerra civil de restauración imperial, en la cual estuvo al servicio del bando perdedor, el de los seguidores del *shōgun*. Con la Rebelión de Satsuma (1877) retomó los pinceles con gran productividad y versatilidad, adaptando su estilo a un gran abanico de género según las necesidades del mercado editorial. De este modo, siguió la tradición de estampas teatrales como su maestro Kunichika, pero también destacó en los grabados bélicos, en la representación del nuevo Japón bajo el gobierno del emperador Meiji y al final de su carrera se manifestó como una de las referencias de las estampas de mujeres hermosas, o *bijinga*, con un depurado estilo lleno de nostalgia por la desaparición de las modas y costumbres tradicionales. Posiblemente ningún otro artista reflejó de una manera tan completa los distintos registros del *ukiyo-e* del la era Meiji.

Con el título de *Verdaderas Bellezas* Chikanobu realizó una ambiciosa serie en la que reunía distintos tipos de mujeres, representadas en primer plano (*ōkubi-e*), con intención de preocuparse en la expresión y los detalles del peinado y el kimono. Exponemos una estampa en la que una dama viste un elegante kimono en cuya decoración destacan las hojas del color rojo intenso del arce (*momiji*). En su mano porta una tijera de jardinería para preparar un arreglo floral (*ikebana*).

[244] COATS, B. A., *Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints*, Leiden, Hotei, 2006.

Su mirada nos dirige hacia unas delicadas flores de crisantemo, símbolo de la estación otoñal y, también, emblema de la casa imperial japonesa.



Verdadera Belleza,
Yōshū Chikanobu, 1897.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

Tsukioka Yoshitoshi

La presencia de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892)[245] en esta exposición es una cita ineludible, pues ha sido reconocido como uno de los artistas más originales y más influyentes[246] de la era Meiji, con discípulos tan aventajados como Mizuno Toshikata, entre otros. Yoshitoshi tuvo durante su vida profundos problemas mentales, que lo mantuvieron en tensión entre visiones lunáticas con un estilo violento y sangriento, y, en otro discurso más lírico, visiones llenas de vida y belleza. Esta mente atormentada, unida a una capacidad única para el dibujo, definen a Yoshitoshi como un artista irrepetible. Su inestable salud mental le proporcionó un vigoroso estilo que adaptada a una variedad temática que alcanza desde las historias más sangrientas y terroríficas a las más delicadas y líricas. Uno de sus trabajos más reconocidos fue una gran serie titulada *Cien vistas de la luna*, publicada entre 1885 y 1891. Esta es la imaginativa estampa dedicada al poeta Minamoto Tsunenobu (1016-1097), autor del poema:

> "Se oye el sonido de unas vestimentas
> y la luna brilla serena.
> Creo que también hay alguien
> que todavía no se acostó."

---

245 VAN DER ING, E. y R. SCHAAP, *Beauty and Violence: Japanese Prints by Yoshitoshi 1839-1892*, Eindhoven, Society for Japanese Arts, 1992.
246 SIERRA, B., *Yoshitoshi y su escuela: grabados ukiyo-e*, Valladolid, Museo Oriental, 2009.



Cien vistas de la luna: Tsunenobu,
Tsukioka Yoshitoshi, 1886.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49871.

Yoshitoshi trabajó tanto con historias antiguas como con temas contemporáneos, a veces con un tratamiento informativo semejante al de los sucesos, pues trabajó como ilustrador para distintos periódicos.

Un aspecto concreto del trabajo de este artista que aquí nos interesa particularmente es el hecho de que fusionara la tradición de la escuela *ukiyo-e* con la influencia artística occidental, especialmente a través de las revistas ilustradas extranjeras y los corresponsales gráficos de estas revistas.

Otra cuestión que debemos atender es el hecho de que Yoshitoshi, como otros artistas de la era Meiji, vivieron en una época de transformaciones y guerras que reflejaron en sus trabajos con un triple registro: el heroico, el informativo y el propagandístico, centrado en la exaltación de la figura del emperador Meiji y su política.

Fallecido en 1892, la corta vida de Yoshitoshi le impidió llegar a ser testigo de las guerras contra China y Rusia, si bien tuvo la oportunidad de representar en 1877 una guerra civil en la que adaptó la representación de las batallas de samuráis a la guerra moderna, la Rebelión de Satsuma. Liderada por Saigō Takamori (1828-1877), conocido como el último samurái, tuvo lugar del 29 de enero al 24 de septiembre del citado año y fue la más importante de una serie de levantamientos armados contra el nuevo gobierno. De este modo, Yoshitoshi marcó las pautas para el posterior grabado bélico japonés.

Kobayashi Kiyochika

Kobayashi Kiyochika (1847-1915) fue un hijo de su tiempo. En las guerras de la Restauración Imperial, Kiyochika estuvo en el bando perdedor, en el del *shōgun*, y no regresó a Tokyo hasta 1874, en un momento en que la transformación de la moderna capital estaba en pleno proceso. Sus primeras obras describen el aspecto de las vistas del nuevo Tokyo. Durante la década de los años ochenta publicó series cómicas y caricaturas. Esta etapa enriqueció la tradición del *ukiyo-e* con la ilustración gráfica europea y fundó las bases del moderno *manga* del siglo XX. A finales del XIX destacó por la originalidad de sus estampas para presentar las victorias niponas en la Guerra Sino-japonesa (1894-95) y Ruso-japonesa (1904-05). Generalmente Kiyochika suele asociarse con un tipo de ilustraciones de fuerte impronta occidental o cierto tono grotesco en búsca de lo humorístico. No obstante, también fue un artista sumamente refinado en multitud de géneros tan variados como el paisaje y las escenas de mujeres hermosas, donde demuestra también su maestría.

Kiyochika fue el artista del *ukiyo-e* más experimental y más influido por la ilustración occidental. Sin embargo en muchos trabajos recuperó un tono nostálgico neotradicionalista, muy elegante. Las estampas de este tipo son características de la última década del siglo XIX, cuando surge un movimiento de recuperación del Japón de antaño. En ocasiones, como en este tríptico, se recrea el vestuario, peinado y costumbres de épocas históricas. En el caso de la obra exhibida en esta exposición, la era Manji (1658-1661). Los recursos en la estampación para obtener brillo (peinado) y relieve (vestuario y abanico), junto con la calidad del colorido, muestran el excelente nivel técnico de la estampa *ukiyo-e* en su etapa final.



Modelos de flores: Belleza de la era Manji,
Kobayashi Kiyochika (1847-1915), 1896
Tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*
Colección particular

Kōchōrō Hōsai

Kōchōrō Hōsai (1848-1920)[247] fue un artista del *ukiyo-e* especializado en las representaciones del teatro *kabuki*. Como fue discípulo de Utagawa Kunisada y Utagawa Kunisada II, también se conoce a este autor con el nombre de Utagawa Kunisada III, con el que también firmó algunas obras. Por su estilo y puede ser considerado el continuador ortodoxo de la escuela Utagawa hasta el siglo XX. Junto con Kunichika fue el gran testigo de la revitalización del teatro *kabuki* en la era Meiji y ambos presentan muchas veces planteamientos estéticos muy semejantes, con una preferencia por composiciones en trípticos, generalmente con tres o más personajes, un minucioso dibujo y un colorido muy vivo. Exponemos, como representativo de su estilo, la parte de un tríptico con una escena del drama histórico *Shizugatake shinsho Taikoki* , ambientado en el enfrentamiento de Hideyoshi Toyotomi (1537-1598) y del general Shibata Katsuie (1522- 1583) en la batalla de Sizugatake (1583). Este último general, que acaba cometiendo suicidio por *seppuku* (o *harakiri*) fue interpretado por el gran actor Ichikawa Udanji. Completan el reparto Nakamura Hisashisaburō, el *onnagata* Bandō Shiūchō.

[247] NEWLAND, A. R., «In the Shadow of Another, Introducing the 'Meiji no Edokko' Baidō Hōsai», *Andon*, n.º 89, Society for Japanese Arts, 2010, pp. 5-26.



Nueva obra en el teatro de Ichimura,
Kōchōrō Hōsai, 1892
Dos estampas de un tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49850 y 49851.

Mizuno Toshikata

Si el inestable Yoshitoshi transmite su personalidad bipolar en sus dibujos, llenos de tensión y violencia, a la hora de elegir a su sucesor escogió a la personalidad tranquila y calmada de su discípulo predilecto Mizuno Toshikata. Toshikata tuvo una formación muy completa en varias escuelas artísticas japonesas, pero los grandes cambios en el mundo artístico de las últimas décadas el siglo XIX obligaron a Toshikata a trabajar en varios registros, como el de las estampas *ukiyo-e*, pero también la ilustración de libros, revistas y periódicos. Su gran especialidad fueron las revisiones neotradicionalistas del tema de la mujer japonesa, con escenas llenas de nostalgia, en las cuales el artista logra representar la discreta elegancia de la mujer de la era Meiji, siempre entre la tradición y la modernidad. Aunque las composiciones de mujeres hermosas en bellos paisajes recreados al ritmo de las estaciones, Mizuno Toshikata también se dedicó al grabado bélico y a cualquier encargo encomendado por los editores del momento, resolviendo todos sus trabajos con un talento extraordinario.

En cierto modo, Mizuno Toshikata fue el último maestro del ukiyo-e, pues fue también el instructor de un elevado número de artistas que ya tuvieron que fusionar el ukiyo-e con las corrientes de pintura japonesa de las primeras décadas del siglo XX. Su estilo fue siempre elegante y tranquilo. Su temática favorita fueron las artes y tradiciones de las bellas mujeres (*bijin*) que encarnaban la pervivencia de los valores estéticos de la cultura clásica japonesa en el moderno Japón de la era Meiji. Por esta razón dedicó una serie a los distintos aspectos de la

ceremonia del té, caracterizada por la armonía, pureza, sencillez y naturalidad del Zen. En la estampa seleccionada para representar su personalidad artística en esta exposiciónaparecen los preparativos previos a la entrada por la diminuta puerta de una casa de té (*chashitsu*), tras atravesar el jardín (*chaniwa*) por las granes piedras planas (*roji*) que señalan el recorrido y asearse en una fuente con pila de piedra (*tsukubai*). *Todo ello para propiciar la paz de espíritu necesaria para participar en la ceremonia del té.*



La ceremonia del té, día a día. La entrada a la casa de té,
Mizuno Toshikata, 1896.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.

Ogata Gekkō

El pintor Ogata Gekkō (1859-1920)[248] puede ser considerado también como un discípulo de Yoshitoshi, si bien su formación tuvo ante todo un fuerte carácter autodidacta, enriquecido con un adiestramiento en varias ramas de la pintura. Era descendiente del famoso artista Ogata Kōrin (1658-1716). Se le considera un innovador por la elegancia de su colorido imitando la suavidad de la acuarela y muestra siempre una predilección por los el género de mujeres hermosas en clave neotradicionalista. Su producción artística es bastante parecida al de Toshikata, aunque con estilos diferentes. Como éste, tuvo que compaginar su trabajo como pintor con la ilustración de periódicos y libros. Gekkō prácticamente realizó pinturas para todos los géneros de *ukiyo-e*. La calidad de sus paisajes le dieron fama internacional. Su tratamiento de la mujer japonesa es atractivo, elegante y sofisticado. Otros temas que también realizó Gekkō fueron las leyendas, las historias de samuráis, los capítulos del *Genji Monogatari* y los repertorios de modas y costumbres tradicionales. En una pequeña estampa exhibida, el artista se detuvo en el encanto de la vida rural, en oposición al bullicio de las calles de la capital, un planteamiento también presente en los paisajistas del *ukiyo-e* anteriores a la modernización del país. Una pareja de samuráis que se detienen un instante en su camino para deleitarse con el natural encanto de tres jóvenes campesinas, agachadas para colocar los plantones en el arrozal. El hecho de colocar a Occidente como modelo cultural para modernizar la nación japonesa tuvo como consecuencia

---

[248] ALMAZÁN, D., "Un artista japonés del periodo Meiji (1868-1912): Ogata Gekkō (1859-1920) en las colecciones de Zaragoza)", en SAN GINÉS, Pedro (ed.), *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, Granada, Universidad de Granada, FEIAP, 2010, pp. 139-156.

un debilitamiento del prestigio de la propia tradición cultural. No obstante, durante las dos últimas décadas del siglo XIX resurgieron los valores tradicionales, sobre todo en torno a la figura de la mujer, como poseedora y trasmisora del refinamiento de las artes japonesas. La serie *Modas y costumbres femeninas* de Ogata Gekkō es un variado recorrido por las artes y las tradiciones japonesas, como la música, la caligrafía, los arreglos florales (*ikebana*) o, como este caso, la ceremonia del té (*cha no yu*). Finalmente, en la exposición se exhibe una gran parte de la serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos* es una de los mejores trabajos de Ogata Gekkô. Esta serie muestra su dominio tanto del paisaje como del género de mujeres bellas (*bijin*). La serie fue encuadernada en un álbum para su venta por el editor Matsuki Heikichi, por lo que presenta un extraordinario estado de conservación y un excelente colorido.



Arrozal,
Ogata Gekkô, 1895 – 1902.
Shishikiban, estampa *nishiki-e.*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49900.



Modas y costumbres femeninas:
La ceremonia del té,
Ogata Gekkō, 1897.
Estampa *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*.
Colección particular.



Los ciruelos bajo la nieve en Kameido,
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1895.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



Las flores de cerezo en Tōdai **,**
Serie ***Colección de mujeres bellas en lugares famosos,***
Ogata Gekkō, 1896.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e.*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



***Las glicinas del santuario de Kameido*,**
Serie ***Colección de mujeres bellas en lugares famosos,***
Ogata Gekkō, 1897.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e.*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



La pesca de carpas en el río Tonegawa,
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1897.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



***Los lirios de Horikiri*,**
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1896.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



Las flores de ipomea en Iriya,
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1901.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



La ermita de Bashō en Sekiguchi,
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1898
Álbum con diez trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



***Las lesperezas del templo de Ryūganji en Kameido*,**
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1895.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



Las siete flores de otoño en el parque Hyakka-en,
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1896.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.



***El río Takigawa entre el rojo otoñal del momiji de los arces*,**
Serie *Colección de mujeres bellas en lugares famosos,*
Ogata Gekkō, 1896.
Álbum con diez trípticos *nishiki-e.*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49768.

Miyagawa Shuntei

Injustamente relegado hoy al olvido, Miyagawa Shuntei (1873-1914)[249] fue un elegante ilustrador de la última generación de artistas del *ukiyo-e*, especializado en bellezas femeninas y, sobre todo, escenas infantiles, en la línea de la corriente nostálgica del *ukiyo*-e de finales de la era Meiji del estilo trazado por Yoshitoshi, Chikanobu y Toshikata. Durante su corta carrera, el malogrado Miyagawa Shuntei no triunfó como pintor y trabajó como ilustrador de libros y en revistas juveniles. No obstante su talento no pasó desapercibidos a los más acertados editores del ukiyo-e y trabajó en ambiciosas series de una gran calidad de impresión. Su estilo es elegante y distinguido, con alegres escenas ambientadas en extraordinarios paisajes. Así queda demostrado en la serie exhibida en esta exposición, *Bellezas de los doce meses*, tiene un marcado carácter estacional y describe las costumbres y escenas características de cada mes. La serie fue encuadernada en un álbum por el editor Matsuki Heikichi presenta una presencia impecable. En la edición se han empleado lujosos recursos, como grabado en seco, bruñido y tintas metálicas.

---

249 ALMAZÁN, D., «Miyagawa Shuntei (1873-1914) y la serie *Bijin juni kagetsu*. Modas y constumbres tradicionales en el *ukiyo-e* de la era Meiji», *Artigrama*, n.º 25, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2010, pp. 645-664.



***Hago* (en referencia un juego llamado *hanetsuki* propio el Año Nuevo),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Kanbai* (la contemplación las flores del ciruelo),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Sakura gari* (los cerezos en flor),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Botan* (la flor de la peonía),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Fujimi* (la contemplación de la flor de la wisteria),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Shōbu* (la flor del lirio),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Kaisuiyoku* (las diversiones de la playa),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e.*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Tsukimi* (la contemplación de la luna llena),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e.*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Akikusa* (las flores del otoño),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1898.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Momiji* (el otoñal tono rojizo de las hojas),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1899.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



Y*omeiri* (las ceremonias nupciales),
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1899.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.



***Yukimi* (la contemplación del paisaje nevado),**
Serie *Bellezas de los doce meses,*
Miyagawa Shuntei, 1899.
Álbum de una serie completa de doce trípticos *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49770.

Yamamoto Shōun

Nacido ya durante la era Meiji, Yamamoto Shōun (1870-1965)[250] tuvo una extensa y reconocida carrera como pintor. En sus inicios se dedicó al grabado *ukiyo-e* y también fue ilustrador de varias publicaciones. Su principal especialidad fueron las mujeres hermosas (género *bijinga*). Por su calidad, pero también por el gran reconocimieto de la carrerar posterior, las estampas de Yamamoto Shōun tienen una gran valoración en nuestros días. Su trabajo más importante y reconocido fue la serie *Modas de hoy día*, *Ima Sugata* que publicó el editor Matsuki Heikichi entre 1906 y 1909. Estos diseños exhiben un nuevo tipo de belleza femenina, con un marcado tono de frescura y modernidad[251], que se combina armoniosamente con valores más tradicionales. Los kimonos se alternan con vestimentas a la europea y entre sombrillas y abanicos aparecen también los primeros teléfonos. El rostro de las mujeres tiene la cara ovalada, ojos y boca muy pequeños y nariz grande, en concordancia con los nuevos ideales de belleza de la era Meiji.

---

250 GOTŌ, M., "Yamamoto Shōun, His Life and Works", *Daruma Magazine*, Issue 62, Spring 2009, pp. 36-51.
251 ALMAZÁN, D., «Mujer al teléfono, de la serie *Ima sugata*», en ALMAZÁN, D. y BARLÉS, E. (ed.), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés,* Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, CAI, 2008, pp. 236-237. Anteriormente fue presentada en la exposición *Cien años de gráfica japonesa, Ukiyo-e (1800-1900),* Zaragoza, 1982.



***Tsurushigaki*,**
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1908.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



***Ohanashi* ,**
Serie *Modas de hoy día,*
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Nuitori,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1908.
Álbum con veinte estampas *nishiki-el*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



***Pon-pon*,**
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1908.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Hana no kanbase,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1906.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



***Nanimonai*,**
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909l
Álbum con veinte estampas *nishiki-el*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Hane asobi,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1906.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Osuzumi,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1906.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



***Otetsudai*,**
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Hana yashiki,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



***Hana kage*,**
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Hito eda,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e,*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



***Odori*,**
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Okoshikake,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



¡Oh kowa!,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1906.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e,*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



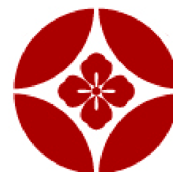
Gorannasa,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e,*
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



***Kochō*,**
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769.



Akisono,
Serie *Modas de hoy día*,
Yamamoto Shōun, 1909.
Álbum con veinte estampas *nishiki-e*.
Colección Federico Torrralba,
Museo de Zaragoza, n.º 49769



BREVE SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA SOBRE LA ERA MEIJI

BEASLEY, W. G., *The Meiji Restoration*, Stanford, Stanford University Press, 1972 (edición en español: BEASLEY, W. G., *La Restauración Meiji,* Gijón, Satori Ediciones 2008).

BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

BURUMA, I., *La creación de Japón, 1853-1964*, Barcelona, Mondadori, 2003.

DOWER, J. W. (ed.), *Origins of the Modern Japanese State*, New York, Pantheon, 1975.

DUUS, P., *The Rise of Modern Japan*, New York, Houghton Mifflin, 1976.

FINN, D., *Meiji Revisited: The Sites of Victorian Japan,* New York, Weatherhill, 1995.

FREDERIC, L., *La vie quotidienne au Japon au début de l'ère moderne (1868-1912)*, París, Hachette, 1984.

GÓMEZ, M y C. FAURIA (ed.), *Itadakimasu. Cultura i alimentació al Japó*, Barcelona, Museu Etnològic de Barcelona, 2000.

GORDON, A., *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present,* Oxford, Oxford University Press, 2003.

HALL, J. W. *et al., The Cambridge History of Japan,* Cambridge University Press, 1989, vol. 5: The Nineteenth Century (M. B. JANSEN)

HALL, J. W., "La apertura de Japón y el final del sistema Tokugawa", en *El Imperio Japonés*, Siglo XXI, Madrid, 1987, p. 232-250.

HARDACRE, H., KERN, A. L., *New directions in the study of Meiji Japan*, Leiden, Nueva York, Brill, 1997.

IROKAWA, D., *The Culture of the Meiji Period*, Pricenton, Pricenton University Presss, 1985.

LANDY, P., *Musique de Japon*, París, Buchet-Chastel, 1970

JANSEN, M. B. y G. ROZMAN (ed.), *Japan in Transition, from Tokugawa to Meiji,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986.

KOMIYA, T., KEENE, D., *Japanese music and drama in the Meiji Era*, Tokyo, The Toyo Bunko, 1969.

LEHMANN, J. P., *The Roots of Modern Japan*, Londres, St. Martin's, 1982.

MALM, W. P., "La música moderna en el período Meiji (1868-1912)" en *Artes escénicas de Japón*, enciclopedia web (http://www.japonartesescenicas.org/musica.html).

NAJITA, T., *Japan: The Intellectual Foundations of Modern Japanese Politics,* Chicago, Chicago University Press, 1974.

REISCHAUER, E. O. y A. M. CRAIG, *Japan: Tradition & Transformation,* Boston, Houghton Mifflin Company, 1978.

PYLE, K., *The Making of Modern Japan*, Lexintong, Mass., Heath, 1978.

RUBIO, C., *Claves de la literatura clásica japonesa*, Madrid, ed. Cátedra, 2007.

SHIVELY, D. H. (ed.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971.

SCHOLES, P. A., *Diccionario Oxford de la Música*, Barcelona, Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1984, 2 vols.

TAMBA, A., *La Théorie et l'esthétique musicale japonaise (du VIIe à la fin du XIXe siècle)*, París, Plublications Orientalistes de France, 1988

TSCHUDIN, J. J., y C. HAMON, *La nation en marche: études sur le Japon impérial de Meiji,* Arles, Picquier, 1999.

YANAGIDA K., *Japanese Manners and Customs in the Meiji Era*, Tokyo, The Toyo Bunko, 1969, vol. 4 de la collection Japanese Culture in the Meiji Era.

La editorial especializada Satori Ediciones (http://www.satoriediciones.com/) cuenta con la serie *Nueva Colección Maestros de la Literatura,* donde se publican traducidas al español obras magnas autores de la era Meiji.

Arte de la era Meiji

AA. VV., *Catalog of the Collection of Japanese Prints,* Ámsterdam, Rijksmuseum, 1977-1990, 5 vols.

AA. VV.*, Images du monde flottant. Peintures et estampes japonaises XVIIe-XVIIIe siècles*, París, Editions de la Reunion des Museés Nationaux, 2004.

ALMAZÁN, D., "Geishas, pagodas y jardines: Los álbumes de estampas y albúminas como souvenirs para los viajeros en Japón del siglo XIX", en CABAÑAS, M., E. LÓPEZ-YARTO y W. RINCÓN, *El arte y el viaje*, Madrid, C.S.I.C., 2011, pp. 643-658.

ALMAZÁN, D., "Un artista japonés del periodo Meiji (1868-1912): Ogata Gekkō (1859-1920) en las colecciones de Zaragoza)", en SAN GINÉS, Pedro (ed.), *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, Granada, Universidad de Granada, FEIAP, 2010, pp. 139-156.

ALMAZÁN, D., «Miyagawa Shuntei (1873-1914) y la serie *Bijin juni kagetsu*. Modas y constumbres tradicionales en el *ukiyo-e* de la era Meiji», *Artigrama*, n.º 25, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2010, pp. 645-664.

ANDRÉS I GRAELLS, M. R. y A. KITASE, *Arte y técnica de urushi,* Barcelona, Editorial Salvatella, 2001.

BARLÉS, E. y D. ALMAZÁN, *Estampas japonesas: Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, CAI-Fundación Torralba Fortún, 2007.

BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (ed.), *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés,* Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, CAI, 2008

BROWN, K. H., "Impressions of Japan: Print Interaccions East West", en JAVID, C. (ed.), *Color Woodcut international. Japan, Britain and America in the Early Twentieth Century*, Madison, Chazen Museum of Art, 2006.

BUSHELL, R., *An introduction to Netsuke*, Rutland, ed. Charles E. Tuttle, 1971

BUSHELL, R., *The Inrō Handbook. Studies of Netsuke, Inrō and Lacquer,* Nueva York y Tokyo, Weatherhill, 1979.

CABAÑAS, M.ª P., *Marfiles japoneses en las colecciones españolas,* Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992**.**

CABAÑAS, M.ª P., "Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y primeras décadas del XX", en AA. VV., *Correspondencia e Integración de las Arte*, Málaga, CEHA, Universidad de Málaga, 2004, pp. 121-130.

CASSWELL, C., *Museographs: Japanese Satsuma Pottery,* eBookIt.com, Kindle Editions, 2012.

CALZA, G. C., *Ukiyo-e*, Nueva York, Phaidon, 2005.

CLARK, T., *Demon of painting: the art of Kawanabe Kyōsai*, Londres, British Museum, 1993.

COATS, B. A., *Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints*, Leiden, Hotei, 2006.

DALBY, L. C., *Kimono: Fashioning Culture,* New Haven, Yale University Press, 1993.

DAVIES, B., *Japanese metalwork of the Meiji period (1868-1912): exhibition, 13th December 1989-19th January 1990*, Londres, Barry Davies Oriental Art, Han-shan Tang, distributor, 1990.

DAVIES, B., *Masterpieces of Meiji metalwork : an exhibition of important Japanese metalwork of the Meiji period*, Londres, Barry Davies Oriental Art, 1991

DAVIES, B., O*kimono: Japanese decorative sculptures of the Meiji period / Okimono: Meiji jidai no chōkoku bijutsu*, Londres, Barry Davies Oriental Art, 1996.

LEWIS, E. A., FONG-SUK SO, J., LITTLE, R. P., *Splendeurs de l'Orient / Splendours of the Orient*, Montreal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985.

MEECH-PEKARIK, J., *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*, Nueva York, Weatherhill, 1986.

HARADA, M., *Meiji Western painting*, Nueva York, Weatherhill, [1974].

HUTT, J., *Japanese Inrō,* Nueva York y Tokyo, Weatherhill, 1995.

HILLIER, J., *Japanese prints: from 1700 to 1900,* Oxford, Phaidon, 1985;

HILLIER, J., *Japanase Prints: 300 years of albums and books,* Londres, British Museum, 1980.

HILLIER, J., *Japanase Colour Prints*, Oxford, Phaidon, 1981.

HOSONO, M., *Nagasaki Prints and Early Copperplates*, Tokyo y Nueva York, Kodansha International, 1978.

ILLING, R., *Later Japanese Prints*, Oxford, Phaidon, 1974.

ILLING, R., *The Art of Japonese Prints*, Ware, Omega Book, 1984.

IMPEY, O. R., SEAMAN, J., *Japanese decorative arts of the Meiji period, 1868-1912*, Oxford, Ashmolean Museum, 2005.

JAVID, C. (ed.), *Color Woodcut international. Japan, Britain and America in the Early Twentieth Century*, Madison, Chazen Museum of Art, 2006, pp.13-29.

JÄHN, G., *Meiji Ceramics. The Art of Japanese Export porcelain and Satsuma ware 1868-1912,* Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2004.

KAWAMURA, Y., "Artistes lacadors d'urushi: Lluís Bracons i Sunyer i Enriqueta Pascual Benigani", *Revista de Catalunya,* n.º 143, Barcelona, 1999, pp. 67-89.

KAWAMURA, Y., "Presencia de la laca *urushi* en el interior burgués. Caso del *Art Déco* catalán" en AA. VV., *Espais interiors Casa i art*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2007, pp. 631-639.

KEENE, D. *et al.*, *Japan at the dawn of the modern age : woodblock prints from the Meiji era, 1868-1912, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Mass, Museum of Fine Arts, Boston, 2001.

KOBAYASHI, T., *Ukiyo-e*, Tokyo y Nueva York, Kodansha International, 1992.

KRESS, E., y H. KRESS, *Inrō. A Key to the World of Samurai, The Kress Collection,* Tempere, Vapriikki, 2010.

LAMBERT G. *et al.*, *Ukiyo-e: Imágenes de un mundo efímero*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2008.

LANE, R., *Images from the floating world: the Japanase prints including an illustrated dictionary of Ukiyo-e*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

MEECH-PEKARIK, J., *The world of the Meiji print: Impressions of a new civilization*, Nueva York, Weatherhill, 1986.

MERRITT, H., *Modern Japanese woodblock prints: The early years*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1990.

MERRITT, H., YAMADA, N., *Woodblock kuchi-e prints : reflections of Meiji culture*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000.

MIKI, T., "The Influence of Western Culture on Japanese Art", *Monumenta Nipponica,* Tokio, Sophia University, 1964, vol. XIX, n.º 3-4, pp. 158-159.

MIYAGAWA, T., *Modern Japanese Painting. An Art in Transition*, Tokio, Kodansha International, 1967.

MOSS, S. L.,*Netsuke and okimono from private collections,* London, Sydney L. Moss Ltd., 1994.

MOURA CARVALHO, P. de (ed.), *The World of Lacquer. 2000 Years of History,* Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2001.

NEWLAND, A. R., *Time present and time past: Images of a forgotten master: Toyohara Kunichika, 1835–1900*, Leiden, Hotei, 1999.

NEWLAND, A. R., «In the Shadow of Another, Introducing the 'Meiji no Edokko' Baidō Hōsai», *Andon*, n.º 89, Society for Japanese Arts, 2010, pp. 5-26.

SADAO, T., Y S. WADA, «Eye to the West: the Meiji restoration», en *Discovering the arts of Japan: a historical overview*, Nueva York, Abbeville, 2003.

SCHAAP, R., (ed.), *Meiji: Japanese Art in Transition. Ceramics, cloisonné, lacquer, prints, illustrated books, drawings and paintings from the Meiji period (1863-1912)*, Leiden, The Netherlands, Society for Japanese Arts and Crafts, 1987.

SIERRA, B., *Yoshitoshi y su escuela: grabados ukiyo-e*, Valladolid, Museo Oriental, 2009.

SHIRAHARA, Y., *Japan envisions the West: 16th-19th century Japanese art from Kobe City Museum*, Seattle, Seattle Art Museum, 2007.

STEWART, B., *A guide to japanese prints and their subjet matter*, Nueva York, Dover, 1979.

SWART, P., R. HAYNES y E., BERTA, J., *The Soul of the Samurai. A Selection of Sword Guards from the Vancouver Museum*, Vancouver, The Vancouver Museum, 1993.

UYENO, N., *Japanese Culture in the Meiji Era: Arts and Crafts,* Tokyo, The Toyo Bunko, 1958.

VAN DER ING, E. y R. SCHAAP, *Beauty and Violence: Japanese Prints by Yoshitoshi 1839-1892*, Eindhoven, Society for Japanese Arts, 1992.

VICKERS, M. *et al., Ivory. A History and Collector´s Guide*, Londres, Thames & Hudson, 1987.

WEISBERG, G. P., E. BECKER, E. y E. POSSÉMÉ (ed.), *Los orígenes de l'art nouveau: el imperio de Bing*, Barcelona, Lunwerg editores, 2004.

WESTNEY, D. E., *Imitation and Innovation: The Transfer of Western Organizational Patterns to Meiji Japan,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987.

TILL, B., *The Arts of Meiji Japan, 1868-1912: changing aesthetics / Les Arts au Japon durant la Période Meiji, 1868-1912: esthétique en changement*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 1995.

YAMAMORI, Y., *Japanese Export Furniture: with particular Emphasis on the Meiji Era (1868-1912),* 1999. Tesis doctoral disponible en http://www.euronet.nl/users/artnv/

chapter3.html.

YONEMURA, A., *Yokohama: Prints from nineteenth-century Japan*, Washington, Sackler Gallery & Smithsonian, 1990.

YOTSUYANAGI, K., *Urushi no bunkashi,* Tokyo, Iwanami, 2009.

YOUNG, M. W., BAEKELAND, F., HERBERT F., *Imperial Japan: The Art of the Meiji Era (1868-1912),* Ithaca, Nueva York, Herbert and Johnson, Museum of Art, Cornell University, Cornell University, 1980.

YU-TING TSENG, A., *The imperial museums of Meiji Japan: architecture and the art of the nation,* Seattle, University of Washington Press, 2008.



Este catálogo se terminó de redactar el 30 de julio de 2012,
100 años después del fallecimiento del Emperador Meiji,
principal responsable de la modernización del Japón
y de su apertura a Occidente